SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Анна Ивановна Цомакион
  -
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III
  - Глава IV
  - Глава V
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Анна Ивановна Цомакион
Александр Иванов. Его жизнь и художественная деятельность

Биографический очерк А. И. Цомакион

С портретом А. Иванова, гравированным в Лейпциге Геданом

Глава I

Несколько общих замечаний. – Детство Иванова. – Семья. – Первые работы и первые успехи. – Первая любовь и первая жертва. – Отъезд за границу. – Начало новой жизни.

С. П. Постников. **Портрет А. А. Иванова 1846**

Жизнь, которую мы собираемся описывать, небогата событиями. В сущности, она заключает в себе одно лишь крупное событие, которое заполняет ее целиком; все остальные служат только прелюдией или эпилогом для главного. приходит к убеждению, что родина его далеко отстала в том, что касается его Рассказать эту жизнь можно в двух словах. Гениальный человек специальности, от своих более счастливых соседей. Огорченный до глубины души своим открытием, он берется восполнить замеченный пробел: «Сего труда ни один человек, кроме меня, кончить не может», – решает он и находит, что способность выполнить трудную задачу налагает на него обязанность сделать это. Двадцать пять лет неустанно работает он над своей задачей,

терпя всякие лишения; работает вдали от родины, запершись в своей студии, как монах в одинокой келье, не зная другой отрады, кроме своего труда, другой надежды, кроме надежды его выполнить… Он кончил наконец эту много обещавшую работу, он везет драгоценный подарок своим соотечественникам, заранее радуясь их радости, ожидая себе в награду только их признательность. Но что же это? Его труд – результат почти нечеловеческих усилий – встречают холодно и равнодушно. Почему так? Кто виноват? Виноватых нет. Слишком долго пробыл гениальный человек вдали от родного общества и не знал, как усиленно бился в эти годы пульс последнего, как далеко шагнуло оно вперед, не знал, что у него теперь другие требования и симпатии его обращены в другую сторону. Надобно было явиться раньше со своим подарком; теперь он уже мало кому нужен; значит, напрасен долголетний труд его, значит, и жизнь пошла задаром! Поник головой гениальный человек и тут стал замечать, что крест, который он все время нес бодро и терпеливо, нестерпимо давит ему на плечи… Еще несколько шагов, – он склоняется и умирает под тяжестью непосильной ноши. Тогда общество, поняв, кого оно потеряло, возлагает на гроб гениального человека лавры и пальмы – эмблемы славы и страдания.

Вот в кратких словах вся жизнь Иванова, жизнь гениального труженика, к которому слава пришла слишком поздно. Но кто поймет, сколько величия и трагизма заключается в этой несложной, монотонной жизни, тому имя Александра Иванова станет вдвойне дорого, как имя великого художника и вместе с тем великого страдальца.

В 1818 году поступил в младший класс Императорской Академии художеств новый воспитанник, сразу обративший на себя особое внимание как товарищей, так и преподавателей. Это был чрезвычайно симпатичный двенадцатилетний мальчик небольшого роста, румяный, коренастый, широкоплечий, с прекрасно вьющимися русыми волосами. Голубые глаза ребенка смотрели ласково, сосредоточенно и не по летам серьезно. Звали его Александром Ивановым; одет он был в новенькую изящную курточку и рубашку с большим отложным воротником, широко лежащим на шее и груди. Товарищи, не долго думая, решили, что новичок, должно быть, «из богатых». От их внимательных взглядов не ускользнуло ни изящество его костюма, ни его папка, обладавшая какими-то особыми достоинствами, ни обилие у него карандашей и рисовальной бумаги. Кое-кто из детей уже с завистью стал поглядывать на «счастливчика». Но вскоре оказалось, что «счастливчик» мало того что богат, но еще добр и

ласков чрезвычайно, что он всегда готов поделиться с каждым своими богатствами, всегда готов услужить чем может товарищу. Начинавшее зарождаться чувство зависти мало-помалу сменилось симпатией, и не только симпатией, но и особого рода уважением. Какая-то необыкновенная печать достоинства в манере мальчика держаться, его серьезность, трудолюбие и добросовестное отношение к классным занятиям, наконец, похвалы профессоров его прекрасным рисункам с натуры – все это вскоре возвысило его во мнении товарищей. Иванова полюбили все; но особенно близко сошелся скромный, тихий, никогда не принимавший участия ни в каких проделках мальчик с товарищем по классу, Ф.И. Иорданом, впоследствии известным художником и ректором Академии художеств. Зародившаяся на школьной скамье взаимная привязанность Иванова и Иордана развилась затем в самую тесную дружбу, длившуюся вплоть до кончины Иванова.

Сын профессора Академии художеств, всеми любимого и уважаемого, Александр Андреевич Иванов родился в 1806 году в Петербурге, в здании Академии художеств. Мать его до замужества имела фамилию Демерт. Семья состояла из двух дочерей и трех сыновей; из братьев старшим был Александр. Отец его, А. И. Иванов, известный своими работами по религиозной живописи, получил образование в Академии художеств и по присуждении ему золотой медали оставлен был при ней преподавателем. Ранняя женитьба лишала его права на заграничную командировку, что, однако, не помешало ему стать выдающимся художником. Серьезный взгляд А. И. Иванова на искусство, всегда одушевлявшее его стремление идти вперед и совершенствоваться быстро выдвинули его из среды товарищей-профессоров, и вскоре он сделался любимым профессором молодых художников, находивших в нем дельного и талантливого руководителя. Нечего и говорить, насколько интересовался отец Александра Иванова художественным образованием старшего сына; с малых лет подметив в нем недюжинное дарование, он тогда же решил сделать из него художника и стал учить его рисовать, как только мальчик был в состоянии держать карандаш в руке. Направляемый таким прекрасным, таким опытным наставником, талант ребенка с самого начала развивался правильно. До двенадцати лет Александр Иванов учился дома, беря уроки преимущественно у профессоров Академии. При поступлении в Академию он рисовал уже прекрасно для своих лет. Влияние отца на художественное развитие сына сохранялось как в бытность последнего в Академии, так и далеко за ее пределами. Александр Иванов всегда высоко чтил своего отца как художника и глубоко интересовался его мнениями в вопросах

искусства. Впоследствии, работая в Риме в качестве пенсионера Общества поощрения художников, сделавшись затем выдающимся живописцем, заслужившим уважение и удивление собратьев-иностранцев, он не переставал посылать отцу подробные отчеты о своих работах, часто прибегая к его советам, и если иной раз и не соглашался с его взглядами и отстаивал свои собственные, самостоятельно выработанные мнения, то всегда относился к указаниям его с глубоким уважением и почтительным вниманием.

Но не только служение одному и тому же искусству, одинаково серьезное и добросовестное отношение к нему сближало отца с сыном; их соединяла еще самая нежная родственная привязанность и связанная с нею заботливость друг о друге. В сборнике, изданном М. П. Боткиным, мы находим много писем Александра Иванова к отцу, в которых чуть ли не в каждой строке сквозят любовь и заботливость необыкновенные. Всякая невзгода, постигающая старика, нарушает душевное равновесие сына, тяжело отзывается на его занятиях; всякое известие о малейшем нездоровье отца приводит его буквально в отчаяние.

> «Я не ошибся, – *пишет он из Рима в 1839 году,* – я предчувствовал, что письмо Ваше будем иметь что-нибудь неприятное. Отказ президента выставить Ваши картины сильно на Вас действует, а Ваше положение сильно меня трогает… Я, впрочем, всегда думал, – говорит он дальше, – что Вам никак не должно было входить в конкурс демидовский (вовсе не нравящийся президенту), а особливо с сюжетом аллегорическим… Но сын Ваш Александр, преданный и возможно верный Ваш советник, не мог Вас в том убедить, – видно, так судьбе было угодно».

В 1842 году отец Иванова опасно заболел. Получив после долгого томления в неизвестности письмо, в котором отец сообщал ему о своем выздоровлении, Иванов писал следующее:

> «Ожидая Ваше письмо каждый почтовый день, я уже приготовился к самой убийственной новости, крепился, молился, рассеивался… Не могу вспомнить, что мог бы лишиться Вас! Это было бы для меня совершенным уничтожением и меня, и моих успехов. Что толку, если я кончу картину и, приехав с нею, не встретил бы Вас? Тогда не было бы мне никакой награды, ни радости…»

Далее в письме, помеченном февралем 1843 года, мы читаем:

> «Для меня одна награда существует: кончив мою картину, встретить Вас здоровым, бравым. Молю Бога, чтобы этого меня не лишил, а к Вам припадаю на коленях и прошу беречь Ваше здоровье. Простите меня, если я когда-либо Вас чем-нибудь обидел. Я более к Вам привязан, чем Вы можете себе вообразить. Успехи мои в искусстве имеют одну цель – со временем доставить Вам радость еще на земле».

Получив в подарок два портрета отца, Иванов писал:

> «Наконец эти подарки, самые превосходные для моего сердца, я поставил на столик в моей спальне – глядеть и быть с ними при каждом начале дня и отходе ко сну».

Глубокое родственное чувство связывало и остальных членов семьи Ивановых. Весь строй семьи был проникнут крайней патриархальностью с ее обычным чинопочитанием, с чрезвычайной почтительностью младших членов по отношению к старшим, крепко державшимся за свое право на особое уважение более молодых. Но как ни любил Александр Иванов своих кровных, требовательность их, так называемый деспотизм любви приносили ему иногда и большие огорчения. В письмах его сквозят иной раз нотки, позволяющие думать, что претензии родных подчас тяготили даже такого преданного сына и брата, каким он оказывался во всех случаях жизни. Однажды, например, забыв приписать к одному из пятидесяти по крайней мере писем, как сам он жалуется, несколько строк, специально обращенных к матери, он получил такой выговор от последней, что пришел буквально в отчаяние. Не менее требовательной была и старшая сестра. Из всей семьи особенной любовью и чисто отеческой заботливостью Александра Иванова пользовался младший брат его, Сергей, впоследствии необыкновенно талантливый художник-архитектор. Об отношениях обоих братьев мы скажем в свое время.

Другой чертой, отличавшей семью Иванова и оставившей глубокий след в душе художника, была чрезвычайная религиозность. Эта черта, тщательно развиваемая и воспитываемая в ребенке с самого раннего детства, проникла во внутренний мир его так глубоко и прочно, что никакие противоположные влияния не в состоянии были окончательно изгладить ее впоследствии. Иванов оставался верен своей

религиозности всю жизнь, даже и в то время, когда думал сам, что безвозвратно потерял ее, когда был твердо убежден, что жизнь с ее бурями и разочарованиями, с бесконечным рядом постоянно назревающих жгучих вопросов и задач вырвала с корнем из души его те первые наивные верования, в которых он воспитывался. Ум художника неустанно работал в поисках за истиной, уносил его все дальше от прежних понятий, но в глубине его души, в сокровенных ее тайниках жила все та же вера и незаметно направляла его действия.

Быстрые успехи молодого Иванова в Академии приводили в изумление его профессоров. Не ведая еще, с каким крупным талантом имеют дело, невольно склонялись они к подозрению, что ученик их работает не вполне самостоятельно, что добрую долю его успехов следует, может быть, приписать участию его отца в его работах. Но отец смотрел на занятия сына и на искусство вообще настолько серьезно, сын был настолько добросовестным, что ничего подобного не могло случиться с Ивановым. Его товарищи, люди близко к нему стоящие, хорошо знали, что Александр Иванов работал всегда сам. Тем не менее подозрения профессоров, часто высказываемые без достаточной деликатности, глубоко задевали молодого художника. Не раз горько жаловался он, что никакие старания, никакие успехи не могут избавить его от ненавистных слов «не сам», всегда его преследующих. Не менее самого Александра Иванова огорчался и его отец, говоривший, что сыну его все дается с бою.

Иванов А.А. **Жених, Campagnuolo, выбирающий кольцо для невесты 1839**

Но что значили эти маленькие невзгоды в жизни юноши в сравнении с остальными, на редкость счастливыми условиями его детства и первой молодости? Повседневная жизнь доставляет нам множество примеров, когда талант, задавленный в самом зачатке силой неблагоприятных обстоятельств, глохнет, не успев расцвести, или истощает последние силы на борьбу с тяжелыми условиями жизни. Как далеки от этого были условия, в которых рос и воспитывался Александр Иванов! В свои юношеские годы он не только казался, но и на самом деле был баловнем судьбы. С одной стороны, наличие громадного таланта, с другой, – то, что необходимо для успешного его развития: семья, любовно следящая за успехами даровитого юноши, отец, образованный художник, дельный и внимательный наставник, постоянно окружавшее его общество художников, создавшее вокруг атмосферу, так сказать, насыщенную интересами искусства, сравнительно достаточные средства, – все, казалось, обеспечивало ему блестящее будущее, предвещало завидную карьеру и – можно было думать – счастье. Но принес ли Иванову счастье его громадный талант, добился ли он тех результатов, которых

жаждал всю жизнь, – об этом знали при жизни его близкие, а после смерти узнало и все русское общество, для которого он столько лет с такой любовью и самоотвержением готовил свое «новое слово». Но не будем забегать вперед.

Особенно отличался молодой Иванов в рисовании с натуры; в этой области он поражал всех своими успехами. Вскоре по поступлении в Академию он получил уже две медали за рисунок. Восемнадцати лет юноша претендовал на вторую золотую медаль картиной «Приам испрашивает у Ахиллеса тело Гектора». Выставленная в Академии, картина эта понравилась всем своим рисунком, колоритом и обдуманностью. Участвуя в конкурсе на первую золотую медаль, Иванов написал картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару»; медаль досталась ему. На выставке 1827 года работа эта обратила на себя особое внимание. Ее очень хвалила критика того времени. «Вам уже известно, с каким восторгом была принята моя картина „Иосиф в темнице“, – пишет Иванов своему другу. – Тогда все согласны были, что она заслуживает более чем золотую медаль первого достоинства, что даже я сделал более чем Карл Брюллов (хотя никогда бы я не хотел состязаться с этим Геркулесом)», – прибавляет он со своей обычной скромностью.

Кроме этих конкурсных работ, желая усовершенствовать себя в рисунке, Иванов в бытность свою в Академии нарисовал с античных статуй несколько картонов в натуральную величину: до «Иосифа» он нарисовал «Лаокоона», которого выставил вместе с конкурсной работой в залах Академии; после «Иосифа» были нарисованы «Боец» и «Венера Медицейская». Впоследствии все эти рисунки были подарены московскому рисовальному классу.

Получение первой золотой медали имело громадное значение в жизни Иванова. Общество поощрения художников решило послать талантливого юношу на свой счет за границу для совершенствования в живописи. Но согласно требованию Общества Иванов должен был до отъезда своего написать еще одну картину на заданную тему. Распоряжение это было вызвано укоренившимся недоверием к самостоятельности художника и возникшим подозрением, не помогал ли ему отец в выполнении конкурсной работы. Задан был сюжет из мифологии: Беллерофонт отправляется в поход против Химеры. Все ждали, что молодой художник поспешит приняться за работу, чтобы насколько возможно ускорить свою командировку; но вопреки всем ожиданиям он мялся и медлил начинать картину. Причина такой нерешительности вскоре выяснилась. В здании Академии жил в это время со своим семейством музыкант, старик Гюльпен, обучавший музыке воспитанников Академии. В его молоденькую

дочь влюбился Александр Иванов со всем пылом первой юношеской привязанности и серьезно мечтал о женитьбе. Но не вязались мечты эти с предполагавшейся поездкой: согласно правилам, существовавшим в Академии, женатые воспитанники не посылались за границу, и, следовательно, женившись, Иванов терял право на командировку. Приходилось выбирать между любимой девушкой и давно намеченной карьерой. Сердце юноши склонялось в пользу девушки. Как ни любил Иванов свое искусство, он готов был сложить к ногам своей возлюбленной свои мечты о служении последнему, свою карьеру художника, свои надежды на блестящее будущее… Он серьезно собирался отказаться навсегда от пенсиона, назначенного Обществом, и вместе с ним от возможности побывать за границей. Но не так относились к этому вопросу друзья Александра Иванова, уже успевшие оценить его как художника и понимавшие, какой колоссальный талант может заглохнуть. Отец его, лишившийся в молодости права командировки за границу вследствие женитьбы и по опыту оценивший значение этой потери, также не одобрял решения сына. Такой взгляд людей, близко стоявших к Иванову, вполне объяснялся условиями того времени. В конце двадцатых годов, когда художнику предстояла командировка, живопись в России делала только первые нетвердые шаги на пути самостоятельного развития, почти всецело находясь еще в своем подражательном периоде. О какой-либо своей собственной школе не было у нас и помину; дома молодой художник мог научиться очень немногому, и поездка за границу являлась почти неизбежным, почти единственным условием для всякого совершенствования. Понятно, что людям, любившим Иванова, нелегко было помириться с его решением. В числе наиболее преданных друзей его находился в это время некто Рабус, художник-пейзажист, много старше его годами, имевший на него большое влияние. Рабус был человек очень образованный, хорошо знакомый с немецкой литературой, и это в особенности привлекало к нему молодого Иванова, всегда тяготившегося недостаточностью своего образования, всегда жадно ловившего любые новые сведения. Иванов часто обращался к Рабусу с просьбой перевести то или другое с незнакомого ему немецкого языка; Рабус, проявлявший большой интерес к своему молодому другу, охотно исполнял эти поручения, не останавливаясь даже перед очень серьезными переводами. В тяжелый период жизни художника, когда предстояло ему решить столь трудный вопрос, когда приходилось выбирать между личным счастьем и самоотверженным служением искусству, Рабус употребил все свое влияние на юношу, чтобы отстоять интересы искусства. Адвокат

был, видимо, мастер своего дела: Иванов вынес долгую и мучительную борьбу, прежде чем отказался от своих юношеских мечтаний, и вышел из нее со жгучей болью в сердце. Это была первая значительная жертва, принесенная художником на алтарь искусства; к несчастью, она открывала собой длинный ряд жертв, более или менее значительных, более или менее тяжелых, настоящий мартиролог, так печально, так трагически закончившийся в то время, когда уже близка была награда, которой он ждал всю жизнь, когда он наконец убедился, что заслужил эту награду. Нелегко досталась юноше эта первая жертва; впоследствии в суждениях его о женщинах, о женской красоте, которую он высоко ценил как художник, в выражениях его, непременно почтительных, в похвалах, часто слишком восторженных, всегда звучала печальная нотка, как бы не вполне угасшее еще воспоминание о счастье, когда-то доступном, но теперь безвозвратно утраченном… Много лет спустя была минута в жизни художника, когда в нем снова проснулась надежда на личное счастье; но жестоко поплатился он за эту мимолетную надежду. Радужные мечты безжалостно обманули его, воображаемое счастье, не перешедшее за пределы фантазии художника, его создавшей, мгновенное, как сон, рассеялось подобно утреннему туману, раскрыв перед ним целые годы реальных страданий.

Иванов А. А. **Благовещение 1850-е гг.**

Буря, разыгравшаяся в душе молодого Иванова, не могла не отозваться на его работе; он приступил к ней нехотя, и шла она медленно и вяло. Наконец к исходу лета 1829 года картина на заданную тему была представлена, но принята не особенно благосклонно; находили, что она не превосходит достоинствами «Иосифа», и сам художник говорил, что картина эта «чуть не поколебала отправления его в чужие край». Тем не менее дело уладилось, и в мае 1830 года состоялся отъезд Иванова за границу в качестве пенсионера Общества поощрения художников. Командировка предполагалась трехгодичная. Общество снабдило своего пенсионера подробной инструкцией, в которой указывалось, где и что осмотреть и на что обратить особенное внимание. Между прочим ему поручено было сделать картон с «Сотворения человека» Микеланджело в Сикстинской капелле в Риме. На все путешествие до Рима давался год, но молодого Иванова так сильно тянуло в Рим, что уже осенью 1830 года он был на месте, сократив, насколько мог, назначенный ему срок. Проезжая Германию, Иванов долее всего оставался в Дрездене, где сделал вполне законченную копию головы «Сикстинской Мадонны» Рафаэля.

С приездом в Рим начинается новый период в жизни художника – период самостоятельной работы, самостоятельного художественного развития и выработки независимых взглядов на искусство. Сталкиваясь с иностранными художниками того времени, знакомясь с искусством Запада, изучая произведения старых мастеров, он мало-помалу освобождается от прежних традиций, навязанных ему Академией, и вырабатывает свой собственный, оригинальный взгляд на искусство и на задачи последнего.

Глава II

Рим. – Первые эскизы. – Выбор сюжета для большой картины. – Торвалъдсен и Камуччини. – Работа в Сикстинской капелле. – Картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис». – Общество русских художников в Риме. – Овербек. – Выбор сюжета «Явление Христа народу». – Картина «Иисус с Магдалиной». – Мнение о ней Торвальдсена. – Отчет, посланный Ивановым в Общество поощрения художников. – Успех картины в Петербурге. – Направление Иванова как художника. – Русская историческая живопись начала тридцатых годов. – «Иконный род». – Задача Иванова. – Концепция картины «Явление Христа народу». – Изучение старых мастеров. – Живопись XIV века. – Этюды с натуры. – Советы западных художников. – Отношение к Иванову Общества поощрения художников, их взаимное непонимание. – Медленность работы Иванова; ее причины. – Заботы о средствах. – Отсылка в Общество поощрения художников эскиза картины «Явление Христа народу». – Размеры картины. – Копия с фрески Рафаэля. – Пособие от Общества поощрения художников. – Сомнения и опасения за будущее.

Иванов А.А. **Явление Христа Марии Магдалине после**

воскресения 1834-1835

Первое впечатление, полученное Ивановым от Рима, оправдало ожидания молодого художника и ту нетерпеливую поспешность, с какой стремился он увидеть Вечный город, этот предмет благоговейного культа для всякого художника того времени. «Мое местопребывание, – писал он сестрам спустя несколько месяцев после своего водворения в Риме, – так хорошо, что если бы я с вами видел его издали, то только сказал бы с Петром-апостолом: „Господи! Не хощеши ли, сотворю Тебе горницу – единую Тебе, единую Илии, и т. д.“.» В восторженных выражениях описывает Иванов молитвенное настроение, навеваемое красотами природы и усиленное близостью монастыря, откуда доносятся прекраснейшие solo «целомудренных дев, похоронивших себя заживо и воспевающих славу Высочайшего Существа». Далее следует полное восторгов описание жилища художника, его земного рая:

> «Я живу на горе… Войдя с улицы Сикста, вы поднимаетесь во второй этаж; завернув налево в сад, вы почувствуете аромат и увидите тучные цветущие розы и под виноградными кистями пройдете ко мне в мастерскую, а далее – в спальню или комнату… В мастерской на главном окне стоит ширма в полтора стекла, чтобы закрыть ярко-зеленый цвет от миндаля, фиг, орехов, яблонь и от обвивающейся виноградной лозы с розанами, составляющей крышу входа моего. Во время отсутствия скорби о доме моем родительском я бываю иногда до такой степени восхищен, что не бываю в состоянии ничего делать: как же тут не согласиться с итальянским бездействием, которое мы привыкли называть ленью?.. Из окон с одной стороны моей унылой спальни виден другой сад, нижний; дорожки все имеют кровлею виноградные кисти, а в середине их или чудные цветы, или померанцы, апельсины, груши и т. д. Сзади сада живописной рукой выстроены дома: то угол карниза выдается из чьей-либо мастерской, то сушило, арками красующееся, то бельведер, высоко поднимающийся… С горы видна часть Рима – живописная смесь плоских крышек, куполов, обелисков, а сзади – гора св. Марии при вечно ясном небе представляет обворожительный вид…»

Но молодой художник положительно клеветал на себя, жалуясь на посещавшее его «итальянское бездействие».

Немедленно по приезде в Рим он отыскал мастерскую, описанную им такими привлекательными красками, и принялся за эскизы, хлопоча в то же время о дозволении работать в Сикстинской капелле. Первые его эскизы, рисованные карандашом, обращают на себя внимание главным образом довольно законченной тушевкой. Вот их сюжеты: «Самсон в объятиях Далилы», «Давид играет перед Саулом», «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом». В этих первых работах вполне еще виден ученик Академии; рисунки сделаны совершенно в духе академического направления того времени, с заученными формами, с ненатуральными драпировками. На одном из этих эскизов предстояло Иванову остановиться, чтобы, опираясь на него, начать большую картину. Не полагаясь на собственный выбор, он обратился за советом к знаменитым художникам того времени, Торвальдсену и Камуччини, с которыми познакомился в Риме. Но указания их не вполне удовлетворяли молодого художника. Уже тогда запросы его были шире, чем можно было ожидать, основываясь на его молодости и сравнительной неопытности. Интересуясь более всего Вениамином, он сделал на эту тему несколько рисунков и два окончательных эскиза масляными красками. В августе 1831 года Иванов получил разрешение работать в Сикстинской капелле и установил в ней леса. Но работа шла медленно: частые церемонии, требовавшие всякий раз уборки лесов, тормозили дело. Свободного времени оставалось, таким образом, много; Иванов посвящал его небольшой картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». Эта картина (к слову сказать – не оконченная художником) отличается прекрасной композицией; простота и красота линий напоминают древние барельефы; живопись очень тонкая. Как Торвальдсен, так и Камуччини, видевшие ее, выразили Иванову свое одобрение, и все те критические замечания, которые они нашли нужным высказать по поводу этой картины, касались лишь несущественных подробностей.

***Иванов А. А.* Явление Мессии (Явление Христа народу). Малый вариант 1836-1855-е гг.**

Обращаясь за советами к опытным светилам европейского искусства, Иванов вместе с тем интересовался также мнением своих земляков. Тотчас по приезде в Рим сошелся он с обществом русских молодых художников. Последние жили дружно и весело; каждый вечер собирались они за общим столом обедать и здесь проводили время в мирной беседе, иногда занимаясь также и музыкой. Иной раз на этих обедах бывали и гости: приезжие русские обыкновенно старались присоединиться к дружескому кружку художников и приходили обедать вместе с ними. Из всех своих соотечественников наиболее сблизился Иванов с живописцем Лапченко. Мастерские их помещались в одном доме, они часто сходились, рассуждали о своем искусстве и поддерживали друг друга советами.

Иванов А. А. **Явление Мессии (фрагмент)**

Иванов А. А. **Явление Мессии (фрагмент)**

Иванов А. А. **Явление Мессии (фрагмент)**

Иванов А. А. **Явление Мессии (фрагмент)**

Иванов А. А. **Явление Мессии (фрагмент)**

***Иванов А. А.* Явление Мессии (фрагмент)**

Остановившись на Вениамине, Иванов совсем собрался уже писать большую картину по имевшемуся у него эскизу. От этой мысли удержал его находившийся в то время в Риме известный немецкий художник Овербек. По мнению последнего, сцена, выбранная Ивановым, не могла служить сюжетом для большой картины, представляя только эпизод из жизни Иосифа. Овербек находил, что сюжетом большой картины должен служить не эпизод, а один из крупных, выдающихся моментов истории – целая поэма. Слова эти показались молодому художнику настоящим откровением. Иванов стал искать новый сюжет для

своей картины, и вот что писал он в 1833 году в Общество поощрения художников:

> «С этою мыслью занялся я снова отысканием для себя сюжета: прислушивался к истории каждого народа климата умеренного, прославившего себя деяниями, и нашел, что выше евреев ни одного народа не существовало, ибо им вверено было свыше разродить Мессию, откровением коего начался день человечества, нравственного совершенства, или, что все равно, познать вечно сущего Бога! Таким образом, идя вслед за алканием пророков, я остановился на Евангелии – на Евангелии Иоанна! Тут на первых страницах увидел я сущность всего Евангелия – увидел, что Иоанну Крестителю поручено было Богом приуготовить народ к принятию учения Мессии и наконец лично представить его народу! Сей-то последний момент выбираю я предметом картины, т. е. когда Иоанн, увидев Христа, идущего к нему, говорит народу: „Се агнец Божий, вземляй грех мира! Сей есть, о нем же аз рех: по мне грядет муж, иже предо мною бысть, яко первее мене бе. И аз не видех его, но да явится Израилеви“. Предмет сей никем еще не делан, следовательно, будет интересен уже и по новизне своей».

Остановившись на данном сюжете, Иванов, однако, не сразу решился приступить к картине. Он считал себя слишком мало к ней подготовленным и прежде хотел испробовать свои силы на большой картине менее сложной композиции. В начале 1834 года он начал картину «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения». В конце 1835 года картина эта, написанная в натуральную величину, была окончена и выставлена сначала в мастерской художника, а затем в Капитолии. Она очень проста по содержанию и своими линиями, а также превосходным исполнением, напоминает даже работы итальянских мастеров XIV века. Мария, узнав Христа, быстро бросается к его ногам, а он запрещающим движением правой руки останавливает ее, как бы произнося: «Не прикасайся!» Голова Магдалины в профиль, с полуоткрытым ртом и глазами, полными слез, замечательно хороша, но в образе Христа еще не видно стремления художника к созданию нового типа, какой мы находим впоследствии; он красив, но не характерен. Над этюдом к «Магдалине» Иванов долго работал, более всего над сочетанием улыбки и слез. Любопытно описывает сам Иванов, каким образом писался этюд.

«Ваши похвалы „Магдалине“ моей, – *пишет он сестре,* – выкликают меня помочь моей натурщице, с которой я работал голову и руки. Она так была добра, что, припоминая все свои беды и раздробляя на части перед лицом своим лук самый крепкий, плакала; и в ту же минуту я ее тешил и смешил так, что полные слез глаза ее с улыбкой на устах давали мне совершенное понятие о Магдалине, увидевшей Иисуса. Я, однако же, работал в то время не хладнокровно, сердце мое билось сильно при виде прекрасной головы, улыбающейся сквозь слезы. Я думаю, и моя физиономия была необыкновенная».

Этой картиной Иванов завоевал себе почетное место среди крупных художников. Торвальдсен пришел от нее в восторг; еще в мастерской, обнимая Иванова, он пророчил ему блестящую будущность. Посылая отчет о выставке в Общество поощрения художников, Иванов писал между прочим следующее:

«Не довольствуясь замечанием и одобрением известных художников на мою картину „Иисус с Магдалиною“, нарочно приглашенных в мою мастерскую, и в разные времена делаемыми, я решился выставить ее публике, и тут, сколько можно было заметить, картина моя не терялась… Знатоки с именитыми художниками составляли хотя малую, но весьма полезную часть публики; их-то приговор любопытен, но слишком было бы для меня бесприлично докладывать вам об этом».

Отцу же он писал:

«На мою картину смотрели более художники. Торвальдсен в особенности объявил всем свое о ней довольство. Это лестно! Заслужить похвалу Торвальдсена нелегко. Купить ее нельзя ни деньгами, ни подлостью».

В июле 1836 года картина была послана в Петербург; еще раньше была отослана копия с «Сотворения человека» Микеланджело. Художник был так скромен, что, несмотря на похвалы, со всех сторон расточаемые его картине, не подозревал всех ее достоинств.

«Могу ли я, – *писал он в комитет Общества поощрения художников,* – льстить себя надеждою, что

> великодушные мои облаготворители будут ко мне снисходительны и пощадят меня от справедливого суда за столь медленное и к тому же несовершенное производство моей картины, чему причиною было не нерадение мое, но единственное желание образовать над нею стиль мой по рисунку и живописи».

В Петербурге как публика, так и художники встретили первую картину Иванова с восторгом. Общество поднесло ее государю, а художнику продлило пенсион на два года. Академия признала его своим академиком. Такой блестящий успех поразил и обрадовал художника. Он радовался продлению пенсиона как средству продолжать свои работы для картины «Явление Христа народу». Вот что писал он в Общество в ответ на его бумагу:

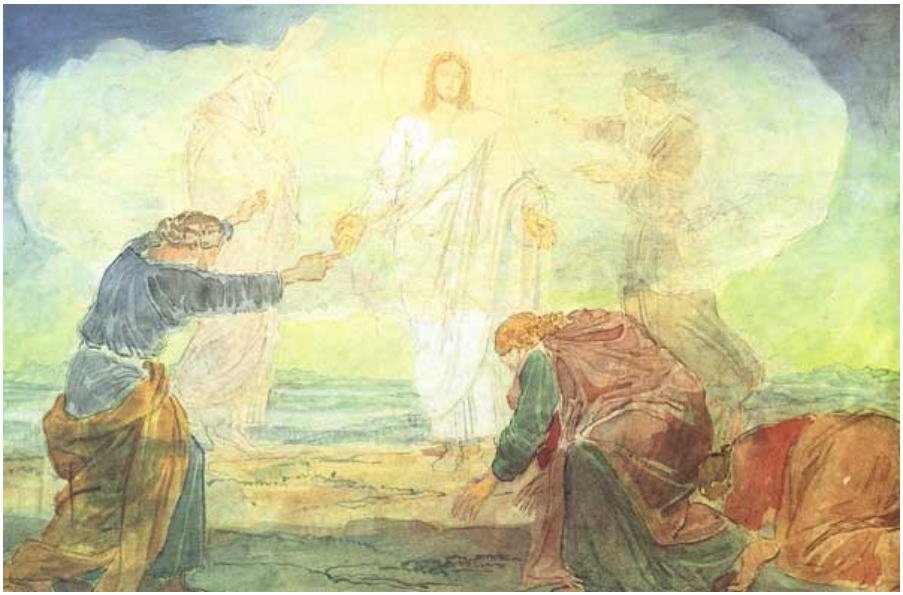
> «Ваше довольство моими трудами привело меня в самое блаженное состояние, какого я еще никогда не чувствовал: оно согрело, так сказать, остывающее желание продолжать с должным энтузиазмом труды мои…» В то же время он писал отцу: «Кто бы мог думать, чтобы моя картина „Иисус с Магдалиной“ производила такой гром? Сколько я ее знаю, она есть начаток понятия о чем-то порядочном. Но как я доволен, что вы радуетесь, что в восхищении и Совет, и президент! Вы говорите, что мне продолжить хотят пенсион для картины „Появление Мессии“. Это есть единственное мое желание. Помоги Господи! Как я рад, что Общество мною довольно. Да правда ли это? Я привык видеть только выговоры со стороны моих покровителей».

Не одно самолюбие художника было польщено необыкновенным успехом его картины. Радость его объяснялась мотивами более серьезными и глубокими: прием, оказанный «Магдалине», поселил в скромном молодом человеке веру в свои силы и вместе с тем укрепил его надежду осуществить на деле идею, зародившуюся у него со времени его путешествия по Европе и первого знакомства с искусством Запада. Задача, о которой мы говорим, дала направление всей дальнейшей жизни Иванова, подвигнув его на то колоссальное дело, которому он отдавал все свои силы буквально до последнего вздоха.

Нам позволено будет сделать здесь маленькое отступление в область истории нашей живописи – отступление, которое послужит к уяснению всего последующего. Как деятель на поприще русского искусства Иванов со своими задачами и целями является продуктом всего предшествующего и может быть

понятен лишь в связи с состоянием русской исторической живописи в то время, когда он задумал произвести коренной переворот в этой области отечественного искусства.

Наша историческая живопись зародилась в середине XVIII века и, следовательно, в описываемое время не насчитывала еще и столетия своего существования. Как и многое другое в русской культуре, она явилась не плодом самостоятельного развития, но обязана своим возникновением инициативе правительства и представляла к началу тридцатых годов перенесенное на чуждую почву иноземное растение со всеми признаками худосочия. Французская манерность и вычурность псевдоклассицизма, отразившиеся на произведениях первых русских художников, сменились в двадцатых годах подражанием итальянским мастерам. Слабые, несмелые попытки к самостоятельному творчеству подавлялись господствовавшей рутиной, и к 1830 году, когда Иванов покинул Петербург, историческая живопись в России находилась еще в разгаре подражательного периода. Особенной рутинностью и закоснелой неподвижностью отличалась церковная живопись. Образа писались по стародавним образцам, в строго византийском стиле с его отсутствием художественного чувства жизни, с его мертвым схематизмом, бестелесностью, фантастической пышностью и тяжелыми, темными тонами колорита. Незавидная по качеству, наша историческая живопись не могла похвалиться и количеством своих произведений. Все сделанное у нас по этому отделу живописи исчерпывалось работами Лосенко и его учеников Соколова и Акимова, проникнутыми духом французского псевдоклассицизма, картинами Угрюмова, писавшего сюжеты из отечественной истории по образцам классического искусства, наконец, религиозной живописью Егорова, подражавшего итальянским мастерам, в особенности Рафаэлю, и давшего русскому искусству весьма мало нового. В церковной живописи, кроме работ трех-четырех учеников Соколова и Акимова, ничем особенно не выдававшихся, обращали на себя внимание картины Шебуева, известного, впрочем, более своей преподавательской деятельностью, нежели достоинствами художественных произведений, и картины А. И. Иванова, отца Александра Андреевича. Известные корифеи русской исторической живописи Бруни и Брюллов были в то время еще очень молодыми людьми; они жили в Италии, занимаясь изучением итальянских мастеров, и не успели еще подарить нашему искусству ничего выдающегося. «Медный змий» Бруни и «Последний день Помпеи» Брюллова писались в Италии на глазах Иванова.



Иванов А. А. **Преображение 1850-е гг.**

Само собой разумеется, что путешествие по Европе и знакомство с сокровищами западного искусства не могли не оставить глубокого следа в уме такого вдумчивого художника, каким был Иванов. Невольно проводя параллель между художественными богатствами Запада и жалкой коллекцией работ своих соотечественников, он был поражен отсталостью своей родины. Но не только поразила эта отсталость молодого русского художника, но и огорчила до глубины души. Сильно развитая в юноше привязанность к отечеству была задета за живое. Когда же он, кроме того, подметил отношение иностранных художников к его русским товарищам по профессии, когда для него стало ясно, что на последних смотрят на Западе не только сверху вниз, как на учеников и подражателей, но и считают произведения их совершенно не стоящими внимания, тогда огорчение его выросло до чувства горькой обиды за родину.

Будь Иванов натурой более пассивной, дело бы кончилось, может быть, только обидой; но сильная душа всецело преданного своему делу художника настойчиво требовала немедленного деятельного протеста. Все силы своего великого таланта, весь свой гений решил он положить на то, чтобы «быть художником, сколько-нибудь значащим в чужих краях», чтобы «заставить согласиться иностранцев, что русские живописцы не хуже их». Стремление это тогда же стало целью всей деятельности Иванова, и никогда с тех пор он не отступал от этой цели. В переписке его за 1846 год, когда художник уже 16 лет проработал за границей,

мы встречаем следующие строки в письме к сестре, Екатерине Андреевне:

> «Место, на которое я поставлен, много удовольствий меня лишает, но что же мне делать, как не продолжать действовать, пока есть силы и здоровье? Спор с представителями Европы о способностях русских на самом деле – вот вопрос, ради которого всем должно было пожертвовать и который не иначе может решиться в нашу пользу, как при самой ревностной деятельности».

Занятый мыслью о преобразовании русского искусства, Иванов остановился на той его отрасли, которая наиболее отвечала его природным склонностям, его взгляду на задачи живописи и его душевному настроению в данный период его жизни. Религиозный до глубины души, к тому же глубоко проникнутый убеждением, что живопись историческая есть единственный правоспособный род живописи, а возникновение христианства – высочайший момент в истории человечества, ибо «откровением Мессии начался день человечества, нравственного совершенства», Иванов задается мыслью создать для русского искусства «иконный род», то есть дать иконной живописи новое, живое содержание взамен мертвенной рутины, составлявшей ее характерное отличие.

> «Ведь надобно же наконец выяснить, – *говорит он,* – что трафаретные или академические иконостасы с картинками тоже составляют гниль нашего времени и служат к истреблению человеческих способностей, в особенности русских, как еще более сохранивших свежесть сил».

Стремясь найти для иконной живописи живое содержание, Иванов должен был на первых же порах считаться с истиной для него несомненной, что живое содержание требует для себя и живой формы, немыслимо без нее. Прежде всего возникал вопрос, где искать эту живую форму? Бестелесные лики, бесстрастно глядевшие с высоты «трафаретных» иконостасов, упорно молчали в ответ на вопрошания художника. Готовую форму неоткуда было взять, ее приходилось вырабатывать самому, и, прежде чем делать попытку ввести живое содержание в иконную живопись, надобно было собственными усилиями *создать для нее школу.* При тогдашнем состоянии русской живописи задача эта являлась, по меньшей мере, смелой. Взяться за создание школы там, где нет и помину о самостоятельном творчестве, где господствуют только

рутина, подражание и заученные приемы, – это такой подвиг, перед которым остановился бы, пожалуй, всякий, кроме Иванова. Нужно было быть Ивановым, обладать его талантом, невероятной энергией и настойчивостью, его верой в себя и в свое дело, чтобы преследовать, как он, свою цель, сознавая с самого начала, какой длинный ряд неимоверных усилий лежит между нею и художником, ни на минуту не заблуждаясь относительно трудности подвига. Если бы даже Иванову не удалось ничего сделать для русской живописи, если бы его попытка прошла для последней совершенно бесследно, в его решении было столько героизма, в его настойчивом преследовании цели – столько самоотвержения, что уже благодаря одному этому жизнь его должна была бы считаться плодотворной, представляя собой настоящий пример борьбы за идею. Но верил, должно быть, Иванов в то время в силу своего таланта, если мог сказать: «Сего труда ни один человек, кроме меня, кончить не может». Новым словом для русского искусства должна была стать картина «Явление Христа народу». Внимательно вчитываясь в Библию, художник остановился наконец на 2-й главе Евангелия от Иоанна. Сюжетом для своей картины он выбрал, как сам говорил, момент, до тех пор не замеченный ни одним художником, – событие, стоящее как бы на рубеже Ветхого и Нового Завета, когда последний пророк, возвещавший людям о грядущем Мессии, оказывается лицом к лицу с самим Спасителем. В этом моменте, говорил Иванов, он видел сущность всего Евангелия. Наконец найден был сюжет, достойный, по мнению художника, большой картины, не эпизод, а вся поэма целиком, как того требовал Овербек: «Иоанн, увидев Христа, идущего к нему, говорит народу: „Се агнец Божий, вземляй грех мира! Сей есть, о нем же аз рех: по мне грядет муж, иже предо мною бысть, яко первее мене бе. И аз не видех его, но да явится Израилеви“.» Сопоставить в одной картине эти две фигуры – мысль оригинальная и глубокая; другой вопрос – насколько было возможно ее осуществление. К несчастью, сам замысел Иванова заключал в себе коренное противоречие, которого, быть может, сразу и не заметил художник, но которое, однако, не замедлило проявиться, как только он взялся за свою композицию. По мысли, вложенной в картину, из двух фигур, составлявших ее центр, наибольшее внимание зрителя должна была привлечь к себе фигура Христа. Между тем для соблюдения исторической верности необходимо было отодвинуть ее на задний план, так как Иоанн, по свидетельству Евангелия, увидел Христа издалека. С другой стороны, второстепенная по значению фигура Иоанна, занимая по необходимости первый план картины, прежде всего должна была

броситься в глаза зрителю, что не могло не вредить пониманию мысли художника. Таким образом, выходило, что необходимость логическая и необходимость историческая находились друг с другом в непримиримом антагонизме. Иванов надеялся сгладить это противоречие; насколько трудна была его задача, красноречивее всего свидетельствуют те двадцать четыре композиции, которые он нам оставил. Первая мысль картины очень верно передана заметкой, найденной в записной книжке Иванова за 1836 год.

> «Сие представление должно располагать зрителя к благоговейному и отрадному испугу. Умиление ожидавших я бы хотел выразить в разных видах. Стоящие подле Иоанна Крестителя ученики изумлены его словом; один из них, Иоанн, который после был любимым апостолом Иисуса и евангелистом, как моложе, даровитее и невиннее, с живостью подвигается, чтобы выслушать речь Иоанна. Тут вдова схватилась встречать Иисуса. Преклонных лет женщина в испуганном любопытстве столкнула записывающего слово Иоанна; далее блудница, скорбящая о грехах своих, суетной рукой ищет сбросить хламиду, печально ее закрывающую (по обычаю того времени); возмужалый, достаточный еврей, слушающий слово Иоанна, ищет скважину между суетной толпой, чтобы увидеть грядущего Мессию. Юродивый старик, обтирающийся грешник и юноша уставили взоры свои следить за движением и словами Иоанна. Правее кающийся повергся на землю столь сильно, что общая суета не в силах отвлечь от настоящей минуты его покаяния. Впереди обувающийся, достаточный из слушающих, с испугом обратился к почтенному старцу, подле его сидящему, коего сладкое внимание обращено к утешительному слову Иоанна.
>
> На возвышенном отдалении стоят саддукеи и испуганные словом Иоанна; далее, за каменьями, разбиравшие слово Иоанна встрепенулись настоящим его положением; еще далее дряхлый пустынник, опираясь на руку молодого человека и идя к Иоанну, остановился перед внезапным колебанием всех слушающих; еще далее вдова, закутавшись в хламиду, распростертая в прахе, не видит и не слышит общего волнения за значительным расстоянием, и наконец сам Мессия, сию минуту показавшийся из-за ближайшего куста, грядет к ожидающим его.

На левой стороне, внизу картины, выскакивающие из воды спешат увидеть им предсказанного Искупителя».

Итак, содержание было найдено; оно удовлетворяло художника. Оставалось еще самое трудное – позаботиться о форме. Последнюю Иванов думал выработать, пользуясь одновременно обоими методами, принятыми в искусстве: как эмпирическим, состоящим в изучении сделанного раньше другими художниками, так и субъективным, заключающимся в самостоятельном изучении природы. Первым делом Иванову предстояло познакомиться со всеми школами итальянской живописи. Ради этого предпринял он в 1834 году путешествие по верхней Италии. Он посетил целый ряд верхнеитальянских городов, везде изучая творения великих мастеров XIV, XV и XVI столетий. В путевых заметках его мы находим подробный отчет об этой поездке, характеристику главных произведений и манеры различных художников, много тонких и глубоких замечаний.

В 1837 году Иванов снова предпринял путешествие, на этот раз специально для знакомства с живописью XIV века, когда, говорит он, «с теплой верой выражались художники своими чувствами». Он побывал в Ассизи и Орвиетто, где изучал работы Джотто, Джованни да Фьезоле, Гирландайо, Синьорелли и других. Но старания Иванова в этом направлении, его кропотливый, добросовестный труд не всегда, к сожалению, находили сочувствие его покровителей. Изучение мастеров XIV века было встречено Обществом поощрения художников с насмешкой.

«Хорошо изучаться над всеми школами, – *замечали ему,* – ибо каждая имеет свое отдельное достоинство; но только немцы, на посмешище итальянцев, потеют над школами живописцев XIV столетия. Для сего не нужно ездить в Италию, ибо в Германии есть Гольбейны, Альбрехты Дюреры и прочие. Эти все художники – начало, но не конец искусства; и там, где есть Рафаэли, Корреджо, Тицианы, Гверчино и проч., не учатся над Джотто».

Но как ни огорчали Иванова подобные замечания его патронов, он все-таки твердо стоял на своем и не уклонялся от раз намеченного плана работы. Чего же искал он у мастеров XIV века, чья деятельность действительно составляла начало, а не конец искусства? Начало это именно и было ему нужно и дорого, чтобы *понять* искусство Запада, а не *подражать* ему, как делали его соотечественники, чтобы взять из него все, что требовала его

цель, и отбросить ненужное. В письмах Иванова есть несколько строк, прекрасно объясняющих его интерес к живописи XIV века:

> «К историческим живописцам нового поколения, – *говорит он,* – полагающим религиозность, невинность, чистоту стиля и верное изображение чувства в самые высокие и первые достоинства живописца, из русских принадлежу один я, и за это назван ими лицемером. Но как ни странны эти злобы, я предвижу, что им придется проиграть».

В живописи XIV века, возникшей на развалинах византийского *стиля,* совершенно исчезающего на Западе вместе с XIII веком и торжеством готики, – в живописи, явившейся как бы протестом возмущенного религиозного чувства против мертвенной неподвижности византизма; в поражающих величием замысла, полных мысли и драматического движения композициях Джотто и его последователей; в дышащих идеальной красотой и задушевной прелестью мечтательно-сентиментальных созданиях сиенской школы Иванов искал того, чего недоставало отечественному искусству, – выражения христианского чувства во всей его первоначальной силе, неприкосновенной наивности и чистоте.

> «Все, куда достигнуть может ум мой, я готов принести к улучшению моего предмета, – *писал он в 1838 году.* – Прошедший год я путешествовал в Ассизи, Орвиетто, во Флоренцию и Ливорно и другие места Тосканы, чтобы заметить у живописцев XIV столетия этот безвозвратный стиль, в который облекались теплые мысли первых художников христианских, когда они, не зная светских угодностей и интриг, руководимые чистою верою, высказали свою думу на бессмертных стенах в альфреско и альтемперо. Я соглашал их творчество с натурою; в их типах, в их духе искал голов в Ливорно и таким образом набрал себе портфель для начатия картины».

В 1838 году Иванов предпринимает новое путешествие по северной Италии, едет в Милан и в Венецию.

> «В первый, – *пишет он,* – чтобы постигнуть драгоценные остатки Леонардо, а потом в Венецию, чтобы приспособить к моей картине общую силу красок, ибо без красок один только мир художников может

оценить картину, а я под конец должен буду ее представить моим соотечественникам, которым весьма нравятся краски».

Понимая значение колорита, Иванов усиленно копировал работы колористов XVI века; он сделал несколько вполне законченных копий с голов из «Преображения» и «Неаполитанской Мадонны» Рафаэля. В Венеции, кроме множества набросков, он совершенно окончил копии с «Петра Доминиканца» и со средней части картины «Взятие на небо Божьей Матери» Тициана.

Параллельно с изучением произведений итальянских мастеров Иванов делал громадное количество этюдов с натуры. Он ездил в Ливорно специально для того, чтобы собирать для своей картины еврейский этнографический материал, «чтобы заметить, – говорит он, – типы еврейских благородных голов; здесь, в Риме, евреи в стесненном положении, и потому все достаточные живут в Ливорно». Иванов ездил в Перуджу «для наблюдения купающихся в Тибре лучшего класса людей, ибо, – писал он, – в Риме купальни устроены в виде кабинетов, где ни щелки не оставляется для глаза наблюдательного». Он странствовал в горах около Рима, делая этюды каменьев, отправлялся за 40 верст в городок Субиако, чтобы рисовать «дикие голые скалы, его окружающие, реку чистейшей быстротекущей воды, окруженную ивами и тополями», – все материалы для той же картины, ибо места эти соответствовали тому представлению о Палестине, которое составил себе о ней Иванов по описаниям, вычитанным из книг. По пятницам вечером и утром по субботам его можно было по большей части застать в гетто, в еврейской синагоге, где он наблюдал молящихся, выбирая нужные ему типы. Всего этюдов к картине было сделано за все время более двухсот, не считая рисунков голов, драпировок, отдельных фигур. Многие из этюдов совершенно закончены и служат теперь украшением лучших наших галерей. Изучая эти этюды, можно понять, каким образом постепенно создавались у Иванова типы, вошедшие затем в картину; можно судить о том, сколько труда, сколько мысли и изучения вложено в каждый из них. Часто, например, на рисунке возле оконченной головы мы видим подобную голову, скопированную с какой-либо из знаменитых статуй и написанную в том же повороте. Около головы поднимающегося старика видим мы голову Лаокоона, около головы смеющегося раба – голову Фавна. По этюдам можно проследить шаг за шагом постепенное развитие у Иванова типа Христа, а также и типа Иоанна Крестителя. Возле головы Христа

мы видим голову Аполлона, между этюдами к голове Христа находим несколько этюдов женских голов, писанных с натуры, и рядом с ними несколько голов философов, послуживших, как и все предыдущие, основой для создания образа Иисуса. Нет сомнения, что каждый такой этюд нужен был художнику главным образом для того, чтобы уловить известный оттенок в состоянии Спасителя; из суммы этих отдельных оттенков должно было составиться сложное выражение лица Его, одновременно кроткое, как у женщины, величественно спокойное, как у древнего бога, с печатью глубокой думы, как у философа. Но для чего, спросим мы, такой кропотливый, такой неслыханный труд, обращающий работу художника в нечто похожее на строго научное исследование, совершенно, по-видимому, противоречащий общепринятому понятию о таланте с присущим ему вдохновением, о свободном, бессознательном творчестве? Ответ на эти вопросы мы найдем в письмах Иванова.

> «Напрасно, – *говорит он,* – думают, что моя метода – силою сличения и сравнения этюдов подвигать вперед труд – доведет меня до отчаяния. Способ сей согласен и с выбором предмета, и с именем русского, и с любовью к искусству. Я бы мог очень скоро работать, если бы имел целью деньги. Дурное все остается в пробных этюдах; одно лучшее вносится в картину».

Так не работали у нас предшественники Иванова, так не работал никто из его современников. Хотя метод Иванова во многом невыгодно отозвался на его картине, хотя творчество художника, заключенное в тесные рамки медленного, систематического, педантически строгого изучения природы, утрачивало в значительной степени прелесть непосредственности, тем не менее основной его принцип остается верным и заслуга его перед русским искусством – великой. Достаточно вспомнить Карла Брюллова, стяжавшего столь громкую славу своими многочисленными эффектно-блестящими картинами, очаровательными по форме часто в ущерб содержанию и жизненной правде, чтобы видеть, что вместе с Ивановым русское искусство выходило на новый путь, что картина его должна была стать для нашей живописи новым словом. Сущность «нового слова» Иванова заключалась в замене произвола фантазии требованиями необходимости; новый путь, на который он выводил искусство, – путь научный, единственно правильный и плодотворный. Отводя возможно меньший простор вымыслу, Иванов стремился подчинить работу художника строго определенным законам, основанным на тщательном и

добросовестном изучении природы и действительности. Исходя из этого основного принципа, он должен был отвергнуть все, что могло идти вразрез с требованиями правды и логики, все те заученные рутинные формы и приемы, которые не вязались со стремлением правдиво выразить известную идею. Работая над созданием своих типов, он не мог довольствоваться однообразными неподвижными формами академических образцов, но должен был, наоборот, искать для каждого задуманного характера не только лицо соответствующего склада, но и фигуру соответствующего анатомического строения. Изображая сцену на воздухе, он должен был дать ей вполне верное и правдивое освещение и вместе с тем писать свои фигуры действительно на воздухе, а не при комнатном свете, как делали до него все. Пейзаж и вся обстановка на картине Иванова должны были соответствовать условиям данной местности и эпохи, строго подчиняясь требованиям исторической правды.

В этом и заключался труд, о котором говорил Иванов: «Сего труда ни один человек, кроме меня, кончить не может». Изложенные выше условия считал он необходимыми для создания «русского иконного рода», для внесения в иконную живопись живого содержания в живой форме.

Работая изо всех сил, не упуская ничего, что могло бы способствовать улучшению его картины, Иванов чувствовал, однако, потребность найти поддержку в одобрении тогдашних светил западного искусства. Его добросовестность, его стремление наилучшим образом выполнить свою задачу, совершенное отсутствие у него самоуверенности и мелкого самолюбия заставляли его прибегать к советам известных художников того времени: Корнелиуса, Овербека, Торвальдсена, Камуччини и других. С благодарностью выслушивал он их замечания и нередко менял свою картину в соответствии со сделанными ими поправками. В одном из альбомов Иванова выписан ряд подобных замечаний; они относятся к первому эскизу картины. Вот эти замечания целиком:

> «Корнелиус замечает, что ландшафт много убивает фигуры; с правой стороны слушающие Иоанна более похожи на больных, ожидающих какого-то чуда, нежели на пришедших слушать слово его; лучше бы их но большей части сделать стоящими, оставя, однако ж, средний групп (так у автора. – *Ред*.), что подле фигуры Иоанна. Не столь бы много делать между ними нагих, ибо таковые более похожи на школьные фигуры, нежели на естественных слушателей. Он советует мне для этого

посмотреть композицию Овербека, представляющую Иоанна, проповедующего в пустыне, где можно видеть в слушающих фигурах весьма удачно выраженные впечатления, производимые словом Иоанна на разные состояния, возраст и пол.

Овербек замечает, что поворот головы Иоанна Крестителя к зрителям делает из него актера, во избежание чего советует, наклонив ее, несколько обратить в профиль. Говорит, что его бы надо обогатить мантией, в силу слов Евангелия: „Несть болий его в Царствии Небесном“. Средний групп, несмотря на его хорошее расположение, надобно переменить, сделать его гораздо более пораженным от слова Иоаннова, тем более что дело идет о покаянии. Групп на правой стороне внизу кажется нищими, пришедшими слушать Иоанна; тут бы лучше посадить осушающихся фигур. Сидящие на втором плане с правой стороны должны быть также живее; некоторых бы сделать привставшими.

Камуччини советует сделать у ног Иоанна крест и чашку, представить его как бы бросившим свои атрибуты в сию минуту; показать более воды для ясности сюжета…

Торвальдсен советует дать в руку Иоанна крест и при бедре повесить раковину. Профессор восточных языков аббат Ланги просил меня не делать ни креста, ни раковины. Он полагает, что картина будет самое богатое разнообразие лиц, входящих в нее».

Руководствуясь этими замечаниями, Иванов совершенно изменил всю правую часть картины, изобразив тут дрожащего отца с сыном, подымающегося старика, раба с господином, прибавив сзади несколько фигур фарисеев, воинов на лошадях и отдалив фигуру Христа.

Видя особое к себе расположение упомянутых выше западных художников, Иванов обратился к этим людям с просьбой помочь ему исходатайствовать у Общества поощрения художников пособие на поездку в Палестину. Поездка эта была нужна ему для знакомства с библейскими пейзажами, так как Иванов не мог удовлетвориться этюдами, выполненными в Италии, боясь ввести в картину черты, не вполне соответствующие действительности. Но желание художника было встречено Обществом как претензия совершенно излишняя, как фантазия, ни к чему не ведущая: «Художники, просящие за Вас, – гласил ответ Общества, – очень добры, но Рафаэль не был на Востоке, а создал великие творения». Этот ответ, мало щадивший самолюбие молодого

художника, глубоко оскорбил его. Прежнее недоверие к нему, доставившее ему столько горьких минут в ранней молодости, снова давало себя чувствовать, и Иванов долго не мог ни простить, ни забыть оскорбительного ответа. Он увидел из него, как мало понимало Общество его стремления и как холодно относилось оно к его работе.

С каждым годом возрастало взаимное непонимание между Ивановым и его патронами и вместе с тем росло и недовольство последних. Но как ни тяжко отзывалось на судьбе художника равнодушие к нему Общества, ставить его в вину людям, еще приверженным к господствовавшим традиционным взглядам и действовавшим в данном случае сообразно своим убеждениям, нет никакого основания. С нетерпением ожидая давно обещанной картины, Общество вместо этого слышало от художника только просьбы о продлении пособия, только жалобы на трудность его задачи. Со своей стороны художник все силы свои отдавал произведению, в котором, как он сам говорил, не было ни одной черты, не стоившей ему строгой обдуманности, и за свою каторжную работу не слыхал ничего, кроме упреков. Упреки имели свое основание: медленность работы Иванова не могла не поражать каждого, не знакомого близко с его «методом сличения и сравнения этюдов». Но никакие упреки не могли заставить Иванова изменить своим приемам: «Напрасно думают, – повторял он, – что метод мой доведет меня до отчаяния», и оставался ему верен. В своих воспоминаниях об Иванове Ф. И. Иордан рассказывает, как часто уговаривал он его не тратить столько дорогого времени на бесконечные этюды; но Иванов и слышать не хотел увещаний друга: «Этюды, этюды – мне прежде всего нужны этюды с натуры, – отвечал он, – мне без них никак нельзя с моей картиной». «Упрям и своеобычен был он сильно», – заканчивает Ф. И. Иордан свой рассказ.

Но, кроме самого характера работы, требующего массы труда и времени, были еще и другие, совершенно побочные причины, тормозившие успешное ее окончание, несмотря на все усилия художника. Первой из таких причин были частые заболевания Иванова. Климат римской Кампании не замедлил оказать свое пагубное влияние на его здоровье. Целыми месяцами болел он лихорадкой, которой заражался, подолгу просиживая за этюдами в Понтийских болотах. Часто болезнь надолго приковывала его к постели. Кроме того, в силу своей любящей натуры Иванов никогда не мог отдаться своей работе настолько, чтобы забыть ради нее людей, с которыми связывали его узы родства и дружбы. Впечатлительность и чуткость его в этом отношении – в особенности во всем, что касалось старика-отца, – доходили иной

раз до болезненных размеров. Целый год пропал у него даром вследствие болезни (нервической лихорадки, как он выражался), вызванной отставкой его отца. Все это неблагоприятно отражалось на картине, успешное окончание которой задерживалось, сверх того, недостатком материальных средств у художника. Кроме массы времени, картина поглощала еще и массу денег: приходилось много тратить на поездки и путешествия, еще больше, пожалуй, на уплату натурщикам. Пенсиона в три тысячи рублей ежегодно не хватало на все расходы, которые приходилось нести Иванову. Уже осенью 1834 года встречаем мы в письмах Иванова первую просьбу об увеличении ему содержания и продлении срока командировки.

> Теперь у вас пенсионер находится на трех тысячах, по примеру всех, – *читаем мы в письме в Общество поощрения художников за ноябрь 1834 года.* – Не получая за копию свою с Микеланджело, он, конечно, не может на эти деньги расположиться с большой своей картиной, тем более что и время его пребывания так коротко, что подумать нельзя сделать что-нибудь значительное, тем более что по случаю жестокой судьбы, постигшей отца, он страдал год времени в нервической лихорадке. Итак, я думаю, что должно будет или щедро заплатить ему за картины, или удвоить пенсию на продолжение работы… «Если Общество удвоит мне пенсию без ограждения срока, – пишет он Жуковскому, – то можно будет писать и в большом виде „Иоанна, указывающего народу Иисуса“, если же нет, то гораздо вернее, что сочинение сие останется в эскизе».

С тех пор эта просьба о помощи, эта забота о материальных средствах постоянно слышится в письмах Иванова, производя впечатление какого-то тяжелого кошмара, преследующего художника на всем протяжении его дальнейшей жизни. Чуть ли не в каждом письме его звучит этот однообразный мотив, эта непрерывно повторяющая одни и те же звуки фуга, последние, душу надрывающие аккорды которой совпадают с трагической кончиной художника, ускоренной, между прочим, все той же вечной заботой о материальных средствах. Надо было глубоко верить в плодотворность своей деятельности, надо было обладать самоотвержением, доходящим до героизма, чтобы так унижаться, как унижался Иванов перед своими «благодетелями», постоянно вымаливая у них пособие за пособием, сознавая в то же время их полное несочувствие своему делу.

Так трудно, так горько достававшиеся крохи целиком

уходили на картину; для самого художника, для его насущных потребностей, не оставалось почти ничего. Часто лишал он себя сытного обеда, заменяя его овощами или даже попросту хлебом; иной раз у него не было и приличной одежды. «Если В. А. (Жуковский) успеет убедить Общество поощрения художников выдать денежную помощь, – пишет Иванов в 1839 году, – то я себе сошью сюртук, фрак и шляпу, в ожидании чего хожу в заплатках». Пример других русских художников, убивавших свои молодые годы на кутежи и дружеские попойки, просиживавших целые ночи за картами и вином, ни на минуту не увлек Иванова. Напротив, уже с 1834 года он начал понемногу сторониться своих легкомысленных соотечественников и зажил замкнутой жизнью, в которой главным наслаждением стал всецело поглощавший его труд. И несмотря на все это, ему, не знавшему других радостей кроме тех, которые могла доставить работа, постоянно приходилось бороться с недоверием своих покровителей, оправдываться, посылать в Общество подробные отчеты об употреблении своего времени, напоминать даже о том, что должен же художник и читать что-нибудь, чтобы вполне овладеть необходимым материалом, что на все это нужно же время. И в этом отношении, как и во многих других, Иванов выделялся из толпы своих коллег, как он, получивших крайне поверхностное образование, но не чувствовавших, как он, настоятельной необходимости пополнить свои знания. Отсюда становится еще более понятным, почему к Иванову не шла общая мерка, прилагаемая к остальным нашим художникам того времени. Вынуждаемый обстоятельствами подавить в себе прирожденную скромность, Иванов иной раз робко напоминает своим патронам о своей, тогда уже установившейся, известности в Риме, об уважении к нему иностранных художников, о своем праве на особое внимание Общества. К ним, к этим людям, оказывавшим ему такое обидное недоверие, приходилось ему обращаться за помощью, видя в этом единственную возможность продолжать труд, которого «ни один человек, кроме него, кончить не мог». В письмах Иванова попадаются строки, прямо-таки вопиющие о том, какое горькое чувство терзало душу художника, как тяжело ему было иной раз просить.

«Если я сообщу вам, – писал он в Общество поощрения художников, – что начинаю пользоваться уважением в Риме, то, конечно, вы мне не поверите…» «Как бы то ни было, – продолжал он, – но настоящее положение мое требует помощи, и я прошу покорнейше вас, благодетели мои, не оставить втуне начатые благодеяния ваши».

В начале 1835 года Иванову было сообщено о продлении на

два года его командировки за границу. В ответ на это радостное известие он отправил в Общество поощрения художников первый эскиз картины «Явление Христа народу» вместе с письмом, в котором в пламенных выражениях благодарил своих «благодетелей». Эскиз понравился, и мнение Общества немедленно передали художнику. В 1836 году он уже начал картину в том виде, в каком она была им задумана впервые, и послал эскиз отцу, желая услышать его мнение. Но постоянная работа мысли, постоянное беспокойное искание идеала не позволили ему надолго остановиться на этой первой композиции. Ум художника подавлял талант, налагая свое неумолимое veto на всякую попытку свободного творчества. Не прошло и года, как Иванов уже решил увеличить размеры картины и совершенно изменил композицию согласно советам известных художников, о которых говорилось выше. Вот как объяснял он Обществу поощрения художников свое намерение увеличить размеры картины.

> «Эту меру, – *писал он,* – устроила мне крайняя нужда, в которой находился я до прибытия трудов моих[1] в Петербург; я не знал, каковыми благодетели мои найдут оные. Теперь же, когда довольство ваше превзошло все мои ожидания, это устроенное сочинение служит мне только эскизом, а для настоящей картины заказан холст вышиною в восемь аршин, а шириною в десять с половиной».

Но вскоре оказалось, что пособия, выдаваемого Обществом, все же не хватает на покрытие расходов Иванова. Чтобы добыть необходимые средства, он решил скопировать для Академии находящуюся в Ватикане фреску Рафаэля «Temperanza, Fortezza e Prudenza» («Умеренность, Сила и Благоразумие»). На эту мысль натолкнул Иванова наш посланник в Риме Италинский, задумавший занять лучших русских художников копированием знаменитых картин как для того, чтобы развить их вкус, так и для того, чтобы обогатить Россию копиями с выдающихся произведений и вместе с тем дать заработок нуждающимся. Но Иванову не удалось получить заказ: ему предложили за копию всего 900 рублей, и находя, что ради этой суммы не стоит отрываться от главной работы, он отказался.

В 1837 году мы снова встречаем в письмах Иванова, адресованных в Общество поощрения художников, обычное сетование на недостаток средств и, сверх того, жалобу на малую плату за копию с «Сотворения человека» Микеланджело. Вслед за тем, в 1838 году, снисходя, с одной стороны, к крайне

стесненному положению своего пенсионера, с другой, – находя большие достоинства в посланном эскизе, Общество назначило Иванову пособие в три тысячи рублей, причем выразило свое одобрение его работам. Казалось, чего бы еще желать художнику? Как было не благодарить «благодетелей», не радоваться полученному подарку? Он действительно и радовался, и благодарил за «высокий подарок», как он выражался. «Все, куда может достигнуть ум мой, я готов принести к улучшению моего предмета», – писал он в ответ на бумагу Общества. Но не одну радость принесла эта бумага: оговорка, гласившая, что выданные три тысячи рублей составляют последнюю помощь Общества, убивала Иванова. Последний и единственный источник иссякал! На три тысячи рублей просуществовать можно было недолго; а между тем чем более подвигалась работа, тем резче и резче выступали для художника ее неимоверные трудности, тем яснее видел он, как много, как неизмеримо много времени и сил потребуется, чтобы довести начатый труд до желаемого конца. Мало того, прежняя вера его в себя уже значительно поколебалась; сомнение в собственных силах, недовольство собой, тревожные опасения за дорогое дело – эти злейшие враги всякого идущего вразрез с установившейся рутиной медленно и постепенно заползали в душу художника, свивали в ней прочное гнездо, делая задачу его еще более тяжелой.

> «Важный и совершенно новый предмет моей картины, – *пишет Иванов,* – меня самого сильно вынуждает видеть его скорее произведенным; у меня не только каждый день, каждый час на отчете, а дело идет медленно. Беспрестанно сравнивая себя со всем, что Рим и Италия имеют классического и высокого, я всегда остаюсь в каком-то заботливом недовольстве, иногда в отчаянии (хотя и отдыхаю на одобрениях именитых художников, здесь живущих). Нет черты, которая не стоила бы мне строгой обдуманности. Для окончания такого труда, я смею уверить, что нужно более времени, чем предполагают высокие мои покровители. Где же я найду способы к его окончанию?.. Я с прискорбием вижу 40-й год».

Глава III

Посещение Рима наследником престола. – Акварельные рисунки в альбом наследника. – Назначение Иванову трехлетнего содержания от наследника. – Страх Иванова перед Петербургом. – Знакомство и сближение с Гоголем. – Взаимоотношения Иванова и его товарищей-художников. – Взгляд Гоголя на картину Иванова. – Погодин в студии Иванова. – Привязанность Иванова к Гоголю. – Знакомство с Чижовым. – Новое пособие от наследника в 1842 году. – Ходатайство Кривцова. – Заказ для храма Спасителя в Москве. – Ходатайство архитектора Тона перед Академией. – Посещение студии Иванова императором Николаем I в 1845 году. – Размолвка Иванова с товарищами. – Вексель князя Волконского. – Посещение студии Иванова вице-президентом Академии художеств графом Ф.П. Толстым. – Ответ Академии на представление графа Толстого. – Письмо Гоголя к Виельгорскому и статья его «Исторический живописец Иванов». – Приезд в Рим Сергея Иванова. – Совместная жизнь обоих братьев.

В декабре 1839 года посетил Рим Александр II, в то время наследник русского престола. Приезд его произвел большой переполох среди наших молодых художников; все они должны были представляться высокому гостю, и многим из них, между прочим и Иванову, пришлось принимать его в своей мастерской. Примеру наследника последовала и вся его свита, и скромные студии художников наперерыв стали посещаться князьями и графами. Все это заставило Иванова поневоле выйти из обычной колеи и на время совершенно изменить своим привычкам. Засидевшийся в своей мастерской художник-анахорет, внезапно захваченный водоворотом шумной светской жизни, сильно страдал от этого нарушения монотонного порядка буден.

> «Мы все, – *писал он после отъезда гостей,* – представлялись наследнику без бород и усов и во все время его здесь пребывания жили по-петербургски. Делали визиты то тому, то другому, принимали к себе в мастерские князей и графов с фамилиями; втолковывали им итоги нашего здесь пребывания и наконец рады, рады были, что все это разъехалось, оставя нам вместо бритвы и фрака – кисти и палитру; и, одевшись в полуразбойничье платье, я подмалевал всю мою большую картину и весьма ею недоволен».

Но не одни визиты и посещения мастерской графами и князьями отвлекали в эти дни Иванова от его картины. Русские художники в Риме пожелали поднести наследнику на память альбом, составленный из новейших рисунков каждого из них. В поднесении этого подарка принял участие также Иванов. Он сделал для альбома несколько прекрасных акварельных рисунков. Один из них, названный художником «Ave Maria», величиною почти в аршин, представлял группу поющих мужчин и женщин; сюжетом для этого рисунка послужило обыкновение римлян собираться в час после сумерек на улице, у образов Богородицы, и хором петь ей хвалебные песни. Другой рисунок, под названием «Октябрьский праздник», представлял группу немецких художников того времени, третий изображал итальянку, покупающую себе на ярмарке золотые вещи.

С приездом наследника блеснула Иванову новая надежда. Поставленный заявлением Общества перед необходимостью искать иных средств для окончания своей картины, он обратился к наследнику с просьбой назначить ему трехлетнее содержание, после чего оконченная картина должна была сделаться собственностью наследника… Но не слишком ли? Не мог не сознавать Иванов всей невыгоды им самим придуманной сделки, знал он хорошо, что работа его не принадлежит к тем, которые могут быть отданы так легко, что стоимость неизмеримо выше назначенной им цены. «Труд ужасный я отдаю даром, – с тоскою говорил он, – но я не мог поступить иначе!»

Получив согласие наследника выдавать ему в течение трех лет по три тысячи рублей ежегодно, Иванов тут же, в конце 1839 года, должен был истратить первые три тысячи. Оставалось еще шесть тысяч, которых едва могло хватить на два года. Но даже и эти оставшиеся два года Иванов не мог всецело посвятить своей картине: Жуковский поручил ему наблюдать за исполнением русскими художниками в Риме заказов наследника. Как ни тяжело было для Иванова это поручение, отказаться не было никакой возможности. Приходилось уделять часть своего бесценного времени наблюдению за производством заказов, приходилось терпеть немало неприятностей, прямо вытекавших из роли надзирателя за чужой работой и положивших начало размолвке Иванова с товарищами. Все, что отрывало Иванова от его главного труда, болезненно тревожило его, вызывая перед ним страшный для него призрак Петербурга и напоминая о возможности вынужденного возвращения в родной город, как только иссякнут последние скудные средства. «Ах, только в Риме и поработать!» – с тоскою восклицал художник, дорожа буквально каждым часом, проведенным в Риме за любимым трудом, между

тем как Петербург страшил его перспективой заказной работы, необходимостью ради куска хлеба превратиться в купца, «торгующего дюжинными иконостасами и портретами».

> «Я давно уже ненавижу Петербург с его Академией художеств, – *писал он однажды отцу.* – Счастлив буду, если обработаю мои дела так, чтобы никогда не видеть сей столицы. Я совершенно уверен, что самое лучшее мое положение есть теперь, а что по возвращении в отечество я буду мучеником».

Эта нелюбовь к Петербургу, этот страх перед столицей, как бы смутное предчувствие ожидавшей его там печальной развязки не покидали Иванова до конца жизни. Перелистывая его переписку за последние семнадцать лет, мы не раз натолкнемся на весьма недоброжелательные отзывы по адресу Северной Пальмиры, всегда сопровождаемые выражением «суеверного страха», по меткому определению Тургенева, как только заходила речь о возможном возвращении в родной город.

Большим утешением во всех невзгодах служило для Иванова в описываемое время знакомство его с Гоголем. В первый раз встретились художник и писатель в 1838 году и вскоре сошлись очень близко. С тех пор Иванов, которого никогда не удовлетворяло общество русских художников, стал проводить у Гоголя большую часть своего свободного времени. Вместе с Ивановым навещал Гоголя единственный из товарищей художника, близко с ним сошедшийся, прежний товарищ по Академии Ф. И. Иордан. Как было уже сказано выше, с остальными молодыми художниками у Иванова было очень мало общего. Посещая их дружеские собрания, он, как сам признается, старался не отставать от них только ради того, «чтобы не казаться странным», но никогда не мог всей душой отдаться их молодому беспечному веселью, их полуребяческим забавам вроде, например, игры в солдаты, которой с увлечением предавались его товарищи. Многое к тому же в их образе жизни коробило Иванова, многих легкомысленных выходок он не мог простить им в силу своей чисто аскетической натуры, не допускавшей никаких уклонений от строгих до щепетильности требований нравственности. Его, в высшей степени скромного и воздержного, шокировали их частые попойки, их кутежи, подчас довольно безобразные, их пристрастие к картам, за которыми просиживались целые вечера. Его поражало их легкомысленное и формальное отношение к занятиям, полное отсутствие у них серьезности и любви к делу.

«Свобода пенсионерская, – *писал он,* – способная совершенствовать, оперить и окончить прекрасно начатого художника, теперь была обращена на усовершенствование необузданности. Некогда думать, некогда углубляться в самого себя и оттуда вызвать предмет для исполнения. Сегодня у Рамазанова просиживают ночь за вином и за картами, завтра – у Климченко, послезавтра – у Ставассера».

Со своей стороны молодые русские художники недолюбливали сурового, погруженного в себя коллегу. Между акварельными рисунками, сделанными в 1844 году Штернбергом для альбома Кривцова, инспектора русских художников в Риме, были карикатуры на многих тогдашних русских пенсионеров. Была среди них и карикатура на Иванова, хорошо иллюстрировавшая, какое впечатление производил последний на своих жизнерадостных товарищей. Она изображает, как Иванов, с больными глазами, в очках, нахлобучив огромную шляпу, закинув на плечо плащ, из-под которого высовываются сюртук, обдерганные панталоны и коренастые ноги в башмаках, идет зимою по Рипетте, опираясь на суковатую палку.

Тем дороже было для Иванова знакомство с Гоголем, натура которого была так родственна его собственной натуре. Иванов, мечтавший сделаться пионером в русской живописи, с восторгом шел навстречу этому всеми уже признанному пионеру в области отечественной литературы, этому представителю только что народившегося в ней нового поколения.

«Это человек необыкновенный, – *писал он отцу,* – имеющий высокий ум и верный взгляд на искусство. Как поэт он проникает глубоко, чувства человеческие он изучил и наблюдал их, словом – человек интереснейший, какой только может представиться для знакомства».

Со своей стороны, Гоголь также высоко ценил Иванова и как личность, и как художника; он восхищался его картиной и вместе с другими признавал ее явлением необыкновенным, небывалым со времени Рафаэля и Леонардо да Винчи, считал ее новым откровением в искусстве. Напечатанное в 1846 году в «Переписке с друзьями» письмо Гоголя красноречиво свидетельствует о том, как верно понял последний Иванова, как правильно оценил его заслуги. Всем, кому только мог, Гоголь говорил о картине Иванова и водил знакомых своих в его мастерскую. В дневнике своего путешествия по Италии один из этих знакомых Гоголя, Погодин, напечатал следующее:

«25-го марта 1839 года Гоголь повел нас в студию русского художника Иванова, – это новое для нас зрелище. Мы увидели в комнате Иванова ужасный беспорядок, но такой беспорядок, который тотчас дает знать о принадлежности своей художнику. Стены исписаны разными фигурами, которые мелом, которые углем; вот группа, вот целый эскиз. Там висит прекрасный дорогой эстамп; здесь приклеен или прилеплен какой-то очерк. В одном углу на полу валяется всякая рухлядь, в другом – исчерченные картины. В средине господствует на огромных подставках картина, над которой трудится художник. Сам он в простой холстинной блузе, с долгими волосами, которых он не стриг, кажется, года два, с палитрой в одной руке, с кистью в другой, стоит одинехонек перед нею, погруженный в размышление. Вокруг него по всем сторонам лежит несколько картонов с его корректурами, т. е. с разными опытами представить то или другое лицо, разместить фигуры так или иначе. Повторяю: это явление было для нас совершенно ново и разительно…»

К этому первому периоду знакомства Иванова и Гоголя относятся два портрета Гоголя масляными красками, написанные с него Ивановым. Один из этих портретов Николай Васильевич подарил Жуковскому, другой – Погодину. Кроме того, Иванов сделал еще для себя рисунок карандашом.

Нет сомнения, что в первые годы знакомства и дружбы Гоголь имел сильное влияние на художника. Хотя брат его, Сергей Иванов, долгое время живший с ним в Риме, решительно отрицает всякое воздействие Гоголя на Александра Иванова, но, во-первых, такое утверждение прямо противоречит словам самого художника, а во-вторых, не нужно забывать, что Сергей Иванов стал свидетелем отношений обоих приятелей, только начиная с 1846 года, когда эти отношения коренным образом изменились благодаря известной печальной перемене в настроении Гоголя. После 1848 года прежние друзья разошлись еще более вследствие того, что события этого года вызвали в уме Иванова работу, прямо противоположную тому процессу мысли, который привел Гоголя к крайним пределам мистицизма. Но в первые годы знакомства в отношениях писателя и художника царили полная искренность и откровенность, в их взглядах – полная гармония. Не будь этой гармонии, этого взаимного понимания, не было бы и статьи Гоголя «Исторический живописец Иванов». Каждое слово

этой статьи свидетельствует о том, что писатель был посвящен во все подробности работы художника, что ему знакома была история каждой фигуры, каждой части пейзажа в картине Иванова, что не были скрыты от него ни заветные надежды его друга, ни волновавшие его сомнения, ни муки неудовлетворенных стремлений. Кто не знал всего этого, не сумел бы написать тех строк, которые вылились из-под пера Гоголя. Сам Иванов не мог быть лучшим адвокатом своего дела; читая статью, вы как бы слышите самого художника. Оба приятеля были неразлучны, когда Гоголь находился в Риме; во время отлучек последнего они аккуратно обменивались письмами. Трогательно выражалась в этих письмах привязанность Иванова; в декабре 1841 года он писал Гоголю:

> «Грусть и скука нам без вас в Риме. Мы привыкли в часы досуга или слышать подкрепительные для духа ваши суждения, или просто забавляться вашим остроумием и весельем. Теперь ничего этого нет: вечерние сходки в натурном классе из Моллера, Иордана, Шаповалова и меня не стоят и десятой доли беседы вашей. Неужели вы к нам в Рим и на следующую зиму не приедете? Вы бы могли нам быть весьма полезны во всех случаях».

Большая часть писем Гоголя к Иванову напечатана; но одним из них, видимо, особенно дорожил художник: он наклеил его на внутреннюю сторону заглавного листа своего альбома. Вот это письмо от «важнейшего из людей, каких он встречал в жизни», как говорил Иванов о Гоголе:

> «Николай Петрович Боткин передаст вам мой поцелуй, многолюбимый мною Александр Андреевич. Бог в помощь вам в трудах ваших, не унывайте, бодритесь, благословение святое да пребудет над вашей кистью, и картина ваша будет кончена со славою. От всей души по крайней мере желаю. Весь ваш Н.Г. – Ни о чем говорить не хочется: все, что ни есть в мире, так ниже того, что творится в уединенной келий художника, что я сам не гляжу ни на что, и мир кажется вовсе не для меня. Я даже и не слышу его шума. Христос с вами».

В сороковых годах Иванов познакомился и сошелся в Риме с Чижовым, бывшим профессором Петербургского университета, с Галаганом, Языковым и Шевыревым. Чижов, изучавший в то время историю искусства и подолгу живавший в Риме, задумал

путешествие по славянским землям с целью изучения христианской живописи. Можно себе представить, как тянуло Иванова присоединиться к Чижову в этом путешествии, но вечный тормоз во всех его начинаниях – недостаток средств – и здесь остановил художника.

Между тем, наступил 1842 год, в начале которого должна была прекратиться выплата пособия из сумм наследника. Картина была далека от завершения, и Иванов снова обратился в Общество поощрения художников с покорнейшей просьбой «объяснить Его Высочеству, что обещание мое окончить картину в три года не есть обман, что в таком огромном произведении и в первый раз трудно определить время, работая совестливо, и наконец просить всепокорно продлить содержание мое здесь еще на три года, и тогда уже наверное будет совершено „Явление в мир Мессии“.» В случае отказа со стороны наследника Иванов просил Общество снабдить его заимообразно трехлетним содержанием или даже купить у него все этюды, копии, эскизы, заготовленные для исполнения картины, но так, чтобы по окончании ее он бы мог опять получить их в собственность, если получит награду. В конце письма Иванов заявлял Обществу, что если ему будет отказано в пособии, то придется просить обещанных денег на обратный путь, так как нет никаких средств оставаться ему в Риме. С подобной же просьбой обратился Иванов и к Жуковскому.

В ответ на свое ходатайство Иванов получил от наследника 1500 рублей ассигнациями в виде единовременного пособия. Снова на несколько месяцев отодвигалась страшившая его перспектива возвращения в Петербург; в этом заключалась единственная услуга, которую могло оказать художнику пожалованное ему пособие. Как и раньше, так и теперь люди, к посредничеству которых он обращался, не ценили его трудов по заслугам. Сам Жуковский не понимал значения его картины. «Куда он пишет такие картины, – недоумевал он, – ведь и поставить некуда».

Ко всем невзгодам Иванова присоединилась в это время еще и болезнь глаз, вызванная, вероятно, их чрезмерным переутомлением. Болезнь длилась два года и еще более затянула окончание картины. Видя его тяжелое положение, инспектор русских художников в Риме Кривцов выхлопотал ему пособие в 2800 рублей. Но деньги уходили, словно проваливались в бездонную бочку, а между тем Иванов рассчитал, что может кончить картину не ранее, чем через три года. Не видя другого исхода, он снова стал искать заказа. Заведующий работами по сооружению храма Спасителя в Москве архитектор Тон

предложил ему писать запрестольный образ для строящегося храма. Заказ этот показался Иванову очень заманчивым. Со свойственным ему увлечением и добросовестной основательностью взялся он за изучение своего сюжета, всецело отдаваясь предстоящей работе.

> «Сочинить образ „Воскресение Христово“, – *писал он А. О. Смирновой,* – тысячи нужно сведений для меня: нужно знать, как он был понимаем нашей православной церковью; нужны советы наших образованных богословов и отцов церкви. Католические сюда не годятся, а наш здешний священник слишком мал для меня».

Иванов писал Языкову, прося его показать брату Сергею, где можно в Москве найти иконные образа, изображающие Воскресение Христово. С этих композиций, сколь бы ни была уродлива их форма, просил он брата начертить ему копии небольших размеров, «дабы, – говорил он, – иметь понятие, как нам греки передали сей образ, когда сочинения церковные выходили из самой церкви без претензии на академизм».

Три месяца трудился Иванов, сочиняя эскиз образа «Воскресение Христово». За это время он перерисовал из картин XIV и XV веков все, что касалось этого сюжета. В итоге у него получилось десять различных композиций «Воскресения»: некоторые, выполненные в византийском стиле акварелью, были почти окончены, другие совершенно оттушеваны карандашом. Наконец, дождался он приезда в Рим архитектора Тона и собирался показать ему приготовленные эскизы. Каково же было удивление и вместе с тем разочарование так много потрудившегося Иванова, когда на данном художниками торжественном обеде в честь Тона последний громогласно объявил, что поручает ему отличнейшую работу в московском храме: написать на парусах четырех евангелистов, и к этому обещанию прибавил, что слово его *верно* и *неизменно.* Все с шумом бросились поздравлять Иванова, а он, пораженный и огорченный внезапной переменой сюжета, не знал, как себя держать. Замешательство Иванова не ускользнуло от внимания Тона, но ничего нельзя было поправить: запрестольный образ достался Карлу Брюллову. Поняв, вероятно, свою оплошность и желая вознаградить художника, Тон обещал ему ходатайствовать в Академии о выдаче трехлетнего содержания для окончания «Явления Христа народу». Обещание это несколько утешило Иванова в его последней неудаче. Но ходатайство Тона завершилось выдачей содержания лишь на один год; однако, и этому был рад Иванов.

В конце 1845 года студию художника посетил император Николай I. Государь остался доволен его работой. «Он раскрыл во мне чувство, которого до его приезда я совсем не знал, – чувство моей собственной значительности», – писал Иванов Шевыреву.

> «Цвет России мной доволен, радуется и с нетерпением ожидает моей картины, – *читаем мы в письме Иванова к Чижову,* – сам Царь тех же чувств. Но я все-таки вот и теперь остаюсь нищим».

Конец 1845 года ознаменовался для Иванова окончательной размолвкой с товарищами. При известном несочувствии его остальным русским художникам в Риме требовалось немногое, чтобы вызвать полный разрыв. Один из художников позволил себе непростительно грубую выходку по отношению к Иванову по поводу одного общего дела, в котором были заинтересованы все русские художники. Иванов, в то время распинавшийся, чтобы уладить это дело, счел себя настолько обиженным, что решил не показываться в русском обществе до окончания картины. Он заперся в своей студии и с новой энергией принялся за работу. Но денежные дела его шли по-прежнему плохо. В июле приезжал в Рим князь Волконский; он вручил Иванову, на самых тяжелых для художника условиях, вексель на 5500 рублей ассигнациями. Иванов, просивший трехлетнего содержания, должен был дать расписку, по которой обязывался кончить картину в течение года. Выбора не было, и расписка была подписана.

> «Одно, что я мог извлечь из настоящего моего печального положения, – *писал Иванов,* – это пользу прибить билет к решетке моей студии, где извещаю, что, обещав государю императору окончить картину в течение года, к сожалению моему, я должен прекратить вход для любопытных видеть картину. Это, конечно, спасет мое время и целость мыслей. Уединение и отстранение от людей мне столь же необходимы, как пища и сон».

Прошел год, а картина все еще не была окончена. Неблаговоление начальства к Иванову возрастало.

В 1846 году посетил студию Иванова вице-президент Академии художеств граф Ф. П. Толстой. Восхищенный картиной, он обратился в совет Академии с представлением «о доставлении художнику приличных способов к окончанию труда», на что совет, за подписью принца Лейхтенбергского, отвечал Иванову следующее (от 23 марта 1846 года, за № 313):

> «Академия не может ходатайствовать у государя императора о назначении вам содержания, хотя бы и желала, ибо милости, много раз вам сделанные, давно должны были бы побудить вас довершить свое творение; но время уходит, картина не оканчивается, и вы продолжаете обращаться с просьбами о пособии, как человек, не могущий достать трудом достаточной суммы».

Отказ Академии отнимал у Иванова последнюю надежду. Дело было окончательно проиграно; помощи ждать было неоткуда. Картину свою Иванову пришлось оканчивать на кое-какие небольшие сбережения свои. К весьма понятному чувству обиды, вызванному полученным отказом, присоединились еще и новые стеснения со стороны начальства. Новый инспектор русских художников в Риме генерал Кинь, не доверяя добросовестности Иванова, пожелал посещать его студию для наблюдения за исполнением императорского заказа. Раздраженный уже всем предыдущим художник решительно воспротивился подобному обидному контролю и письмом к секретарю дирекции, от которого получил приказ ожидать начальство 5 января с 10 часов утра до 12 пополудни, отклонил раз навсегда посещение генерала Киня. Но он долго не мог забыть этого инцидента и не раз в письмах своих жаловался на нанесенную ему обиду.

Между представлением графа Толстого и ответом Академии прошло несколько месяцев. В этот промежуток времени написано было известное письмо Гоголя к графу Виельгорскому, впоследствии переделанное им для печати и напечатанное в сентябре того же 1846 года в «Переписке с друзьями» под заглавием «Исторический живописец Иванов». В письме этом Гоголь обращается к Виельгорскому с просьбой познакомить, насколько возможно, русскую публику с трудом Иванова и повлиять на нее с целью доставить художнику необходимые средства. В начале письма своего Гоголь говорит о странной участи художника, уже пользующегося большой известностью и не имеющего между тем средств к жизни даже настолько, чтобы буквально не умереть с голоду. Перебирая причины такого ненормального явления, он отказывается верить упорно держащимся слухам, будто бы в этом виноваты сами художники русские, которые, поняв превосходство над собою Иванова, стараются не давать ему ходу. Гоголь говорит далее о скромности самоотверженного труженика, который, не требуя от жизни ничего для себя, ища счастья только в труде своем, в силу этих

свойств своих не может ни у кого стоять поперек дороги. Затем, коснувшись раздающихся отовсюду упреков в медленности работы Иванова, он объясняет последнюю требовательностью к себе художника, его крайне серьезным взглядом на свое дело, копотливостью его метода, предполагающего небывалое количество этюдов. Но главную причину медленности Гоголь видит все-таки не в этом, а в настроении самого художника. «С производством этой картины, – говорит он, – соединилось душевное дело художника, не могла быть кончена картина, пока сам художник не вполне прочувствовал свой сюжет, пока в душе его не совершился процесс постепенного обращения к Христу, который он хотел изобразить в своей картине». Далее Гоголь дает краткое описание картины, которое мы выпишем здесь, так как при всей своей краткости оно прекрасно передает содержание ее.

> «Картина изображает пустыню на берегу Иордана, – *пишет Гоголь.* – Всех виднее Иоанн Креститель, проповедующий и крестящий во имя Того, Которого еще никто не видал из народа. Его обступает толпа нагих и раздевающихся, одевающихся и одетых, выходящих из вод и готовых погрузиться в воды; в толпе этой стоят будущие ученики Самого Спасителя. Все, отправляя свои различные телесные движения, устремляется внутренним ухом к речам пророка, как бы схватывая из уст его каждое слово и выражая на лицах различные чувства: на одних уже полная вера, на других еще сомнение; третьи уже колеблются; четвертые понурили головы в сокрушении и покаянии; есть и такие, на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная. В это самое время, когда все движется такими различными движениями, показывается вдали Тот самый, во имя Которого уже совершилось крещение, – и здесь настоящая минута картины. Предтеча взят именно в тот миг, когда, указавши на Спасителя перстом, произносит: *„Се Агнец, вземляй грехи мира!“* И вся толпа, не оставляя выражения лиц своих, устремляется или глазами, или мыслью к Тому, на Которого указал пророк. Сверх прежних, не успевших сбежать с лиц впечатлений, пробегают по всем лицам новые впечатления. Чудным светом осветились лица передовых избранных, тогда как другие стараются еще войти в смысл непонятных слов, недоумевая, как может один взять на себя грехи всего мира, а третьи сомнительно колеблют головой, говоря: „От Назарета пророк не приходит“. А Он, в небесном

спокойствии и чудном отдалении, тихою и твердою стопою уже приближается к людям».

Возвращаясь к своему прежнему тезису: художник может достойно изобразить только глубоко прочувствованное, – Гоголь высказывает уверенность, что в глазах всякого другого художника, кроме Иванова, картина могла бы считаться вполне законченной, так совершенна в ней материальная часть, все, что касается умного и строгого размещения фигур. Лица, одежды, каждая их складка, все до тонкости продуманные подробности ландшафта – все это изумляет знатоков, все безукоризненно, неподражаемо, а между тем в глазах самого художника картина все-таки мертва. Цель Иванова – изобразить на лицах весь ход *обращения человека к Христу* – не достигнута в его картине, не достигнута, утверждает Гоголь, потому, что в самом художнике не произошло еще истинного обращения к Христу. Защищая Иванова от часто повторявшихся упреков в нежелании его собственным трудом добывать средства к жизни и к продолжению картины, Гоголь доказывает, что в самом характере деятельности всякого художника, кто бы он ни был, коренятся условия, не позволяющие работать одновременно над несколькими произведениями, разбрасываться и делить свое внимание между разнородными сюжетами. В подтверждение своей мысли он приводит пример из собственной жизни, рассказав, как болезненно мучительна была для него работа по заказу и как она привела в конце концов к нулевым результатам. Обращаясь к мотивам, вызвавшим это письмо об Иванове, Гоголь говорит, что к написанию письма привело его сознание своей ответственности за судьбу художника, – ответственности как человека к нему близкого, знакомого с обстоятельствами его жизни и верно его оценившего. Письмо заканчивается убедительной просьбой к Виельгорскому и через него к русскому обществу помочь художнику. Мы приведем целиком эти красноречивые строки.

«Не скупитесь, – *писал Гоголь,* – деньги все вознаградятся. Достоинство картины уже начинает обнаруживаться всеми. Весь Рим начинает говорить гласно, судя даже по нынешнему ее виду, в котором далеко не выступила мысль художника, что подобного *явления* еще не показывалось от времен Рафаэля и Леонардо да Винчи. Будет окончена картина – беднейший двор в Европе заплатит за нее охотно те деньги, какие теперь платят за вновь находимые картины прежних великих мастеров. Таким картинам не бывает цена меньше ста или двухсот тысяч. Устройте так, чтобы

> награда выдана была не за картину, но за самоотвержение и за беспримерную любовь к искусству, чтобы это послужило в урок художникам. Урок этот нужен, чтобы видели все другие, как нужно любить искусство, – что нужно, как Иванов, умереть для всех приманок жизни; как Иванов, учиться и считать себя век учеником; как Иванов, отказать себе во всем, даже в лишнем блюде в праздничный день; как Иванов, надеть простую плисовую куртку, когда оборвались все средства, и пренебречь пустыми приличиями; как Иванов, вытерпеть все и, при высоком и нежном образовании душевном, при большой чувствительности ко всему, вынести все колкие поражения и даже то, когда угодно было некоторым провозгласить его сумасшедшим и распустить этот слух таким образом, чтобы он собственными ушами на всяком шагу мог его слышать. За эти-то подвиги нужно, чтобы ему была выдана награда. Это нужно особенно для художников молодых и выступающих на поприще художества, чтобы не думали они о том, как заводить галстучки да сюртучки, да делать долги для поддержания какого-то веса в обществе; чтобы знали вперед, что подкрепление и помощь со стороны правительства ожидают только тех, которые уже не помышляют о сюртучках да о пирушках с товарищами, но отдались своему делу, как монах монастырю».

В заключение Гоголь обращается к Виельгорскому с просьбой показать это письмо как своим приятелям, так и приятелям его, Гоголя, и кончает общими рассуждениями о людях, отдавших жизнь свою труду и, «как Иванов, возлюбивших свою нищенскую суму, которую ни один из них не продаст ни за какие сокровища здешнего мира», советуя по возможности помогать таким труженикам.

Появившееся в печати в сентябре 1846 года письмо Гоголя возбудило среди русской публики глубокий интерес к судьбе художника. До статьи Гоголя русское общество уже знало Иванова по его «Магдалине» (в свое время мы говорили, с каким восторгом была встречена эта картина в Петербурге); после же напечатания письма Гоголя вся публика с нетерпением стала ждать нового труда Иванова. Долго не удавалось самому Иванову прочесть статью, о которой много приходилось ему слышать; наконец он получил ее от графини С. П. Апраксиной, которая послала ее художнику, вырезав из своей книги. Вот что писал

Иванов Гоголю по поводу этой статьи:

> «Как ни закаивался я никому не писать писем, но ваша статья насильно водит перо и руку. Целую и обнимаю вас в знак совершенного с вами замирения и возвращаюсь опять в то положение, когда, смотря на вас с глубочайшим уважением, верил и покорствовал вам во всем…»

Сочувствие Гоголя было более чем когда-либо необходимо Иванову. Чем дальше углублялся он в свой сюжет, тем больше недостатков находил в своей картине. Сильнее всего не удовлетворяло его изображение характеров и типов, и он делал этюд за этюдом то карандашом, то масляными красками, постоянно ища идеальные образы Предтечи и Христа, всегда недовольный своей работой. Весной 1846 года приехал в Рим любимец Иванова, с нетерпением ожидаемый младший брат его, Сергей. Уезжая из Петербурга, Иванов оставил брата еще совершенно неопределившимся ребенком. С тех пор, переписываясь с отцом, он постоянно внимательно следит за воспитанием Сергея, хлопочет сначала о помещении его в Корпус путей сообщения, а затем, когда эти хлопоты не увенчались успехом, советует определить мальчика в Академию художеств. Все время, пока Сергей Иванов учился в Академии, Александр Андреевич не переставал направлять его своими советами: то уговаривал его побольше заниматься рисованием с натуры, указывая, каким образом вести эти занятия, то советовал заняться посерьезнее иностранными языками, без которых трудно обойтись художнику, то настаивал на том, чтобы брат, не теряя времени, выбрал специальностью одну из двух отраслей искусства – живопись или архитектуру – и серьезно занялся избранным отделом, не позволяя себе разбрасываться. Часто казалось Иванову, что отец недостаточно внимательно относится к младшему сыну, и не раз в своих письмах он высказывал отцу свои тревожные опасения по этому поводу. Но все страхи и тревоги старшего брата были лишены основания: Сергей Иванов оказался юношей в высшей степени талантливым и серьезным, способным к систематическому, добросовестному труду. Остановившись на архитектуре как на отрасли искусства, наиболее соответствовавшей его призванию, он быстро пошел вперед, получая награду за наградой за свои удивительные успехи. Всякого приезжавшего из Петербурга Александр Иванов расспрашивал о брате и с восторгом выслушивал единодушные похвалы способному юноше и рассказы приезжих о том, что Сергей становится одним из талантливейших архитекторов.

Нежная заботливость художника по отношению к брату касалась не только его занятий и успехов в искусстве, она выражалась, кроме того, в живом интересе к мельчайшим подробностям его жизни, в подчас трогательных попечениях о его здоровье. В одном из своих писем, например, он просит отца строго следить за тем, чтобы Сергей непременно запасался теплым платьем во время своих поездок ночью, так как иначе он легко может схватить простуду. По окончании курса в Академии Сергей Иванов получил Большую золотую медаль и был командирован за границу для продолжения занятий в качестве пенсионера от Академии художеств. Молодой архитектор, всецело преданный своей специальности, жаждал новой деятельности и с восторгом смотрел на открывавшуюся перспективу самостоятельных разысканий в области своего искусства. На протяжении всего путешествия молодого Иванова братья деятельно обменивались письмами. Александр Андреевич и здесь не переставал руководить Сергеем, делясь с ним своей опытностью художника, уже посетившего Европу, давая ему как новичку различные практические советы, указывая, где и на что следует обратить внимание. Осмотрев все достопримечательности, пробыв некоторое время в Париже, где он занимался математикой, Сергей Иванов направился наконец в Рим. Но не сразу удалось ему попасть в мастерскую художника, эту святая святых, доступную лишь немногим избранным, и обнять давно ожидавшего его с нетерпением брата. Он рассказывал впоследствии, как оригинально было их первое свидание. Приводим этот рассказ со слов В. В. Стасова.

> «Когда Сергей Иванов вместе с Левицким, только что высадившись из дилижанса, пришли в студию Александра, они нашли ее запертой на несколько задвижек и на огромный замок. С. Л. Левицкий, уже раньше того живший в Римеи знакомый с Александром Ивановым, начал стучаться и громко кликать его. Нет ответа; стали стучаться еще сильнее, кричать: „Отворите, Александр Андреевич, ваш брат Сергей приехал!“ Тогда в отверстии, проделанном в полу лестницы, ведшей в верхний этаж, сделалось вдруг темно, чей-то глаз оттуда посмотрел, раздались шаги по лестнице, засовы и замки отворились, тихо повернулась дверь на петлях, и показалась все еще не доверяющая фигура Александра Иванова. Оба брата не узнали друг друга… Несколько секунд продолжалось недоверие Александра Иванова и разглядывание нового субъекта, выдаваемого ему за

брата; наконец он убедился, что обмана нет, и с радостными слезами бросился обнимать своего дорогого Сережу, повел его в студию, показывал картину и снова обнимал и целовал его среди порывистых рассказов».

«После столь долгих ожиданий, – писал А. Иванов отцу, – наконец я обнял моего брата, перецеловал его несколько раз, все принимался снова… Видеться с ним хочется беспрестанно, работа более на ум не идет». Художник поселил брата в своей квартире. Сергей тотчас же засел за дело; он то чертил и рисовал дома, то проводил утро в библиотеке Minerva или в Археологическом институте. Братья спали в одной комнате, кровати их стояли рядом, а между тем виделись и говорили они между собою очень редко. В зависимости от рода занятий каждого из них распределение дня было у них совершенно различно. Александр вставал на рассвете и ложился с наступлением ночи; в пять часов он уже был на ногах и торопился приняться за работу; от двенадцати часов до двух он делал отдых, а затем работал до глубоких сумерек. В свою студию он уходил в то время, когда Сергей еще крепко спал. Сергей, наоборот, работал по ночам и, приходя домой, старался не шуметь, чтобы не разбудить спавшего брата. Обедали оба брата всего чаще в трактире Falcone; но не каждый день удавалось им встречаться даже за обедом. Только в воскресенье проводили они целый день вместе, по большей части гуляя и осматривая древности. Любимая их прогулка была на Via Appia; они прерывали ее на время, чтобы пообедать, и затем до заката солнца продолжали осматривать древности. Воскресные вечера проводили они часто вместе у своих хозяев или у их родственниц, сестер Монтекки и Марини. Александр Иванов в 1846 году неизменно проводил два-три часа вечером у Гоголя, куда Сергей не ходил. Вот что рассказывает о вечерах у Гоголя Иордан:

«В Риме у нас образовался свой особый кружок, совершенно отдельный от прочих русских художников. К этому кружку принадлежали Иванов, Моллер и я; центром же и душой всего был Гоголь, которого мы все любили и уважали. Иванов же к Гоголю относился не только еще с большим почтением, чем мы все, но даже (особенно в тридцатых и начале сороковых годов) с каким-то подобострастием. Мы все собирались всякий вечер на квартире у Гоголя, по итальянскому выражению: „alle ventitre“ (в 23-м часу, т. е. около семи с половиной часов вечера), обыкновенно пили русский хороший чай и оставались тут часов до девяти или до

девяти с половиной – не дольше, потому что для своей работы мы все вставали рано, значит, и ложились не поздно. В первые годы Гоголь всех оживлял и занимал, но скоро исчезло прежнее светлое его расположение духа. Сколько припомню, эта перемена совершилась с ним около того времени, когда произошло его неудачное публичное чтение в Риме летом 1841 года… С тех-то пор, бывало, он иногда в целый вечер не промолвит ни единого слова. Сидит себе, опустив голову на грудь и запустив руки в карманы шаровар, и молчит. Не раз я ему выговаривал: „Николай Васильич, что это вы так экономны с нами на свою собственную особу? Поговорите же хоть что-нибудь“. Молчит. Я продолжаю: „Николай Васильич, мы вот все труженики, работаем целый день; идем к вам вечером, надеемся отдохнуть, рассеяться, – а вот вы ни слова не хотите промолвить. Неужели мы все должны покупать вас только в печати?“ Молчит и ухмыляется. Изредка только оживится, расскажет что-нибудь. Признаться сказать, на этих наших собраниях была ужаснейшая скука. Мы сходились, кажется, только потому, что так было уже раз заведено, да и ходить-то более было некуда… Много ли разговаривал Иванов с Гоголем вне этих наших собраний, и был ли у них живой, важный обмен мыслей – того я не знаю, но что касается до наших вечеров на квартире у Гоголя, то Иванов очень мало говорил, а все более прислушивался к другим, когда мы толковали о художественных новостях в Риме, о работах русских и иностранных пенсионеров, о прочитанном в газетах (мы одно время в складчину подписывались на русские газеты), а иногда, изредка, вспоминали тоже про Россию, про петербургское наше житье. Если Иванов иной раз вдруг и решался что-нибудь рассказать из увиденного на улице или из услышанного, он обыкновенно начинал смехом: „Ха-ха-ха, а вот я сегодня…“ Потом он, заминаясь и спутываясь, тянул и кончал часто тем, что, бывало, вовсе ничего так и не расскажет. Про свои работы ни Гоголь, ни Иванов, – эта неразлучная парочка, – никогда не разговаривали с нами. Впрочем, может быть, они про них рассуждали друг с дружкой наедине, когда нас там не было».

В первое время по приезде в Рим Сергея Иванова Александр показывал ему свою картину, но впоследствии, когда художник

окончательно запер свою студию не только для публики, но и для своих близких, Сергей Иванов также почти не видал ее. Только однажды пригласил его Александр в мастерскую, чтобы спросить совета относительно головы раба, помещенного на первом плане. Фигура эта у Иванова великолепна: опустившись возле своего только что принявшего крещение господина, чтобы помочь ему одеться, раб вслушивается в слова Иоанна Крестителя. Он понял, для чего идет Спаситель, и сквозь набежавшие слезы умиления лицо его озаряется блаженной улыбкой. Иванов показал брату два этюда к голове раба; один из изображенных был похож на того раба, который теперь на картине, другой был характернее, с бритой головой, с клеймом на лбу, с кривым глазом, с веревкой, завязанной узлом на шее. Последний очень нравился Сергею своей выразительностью, но казался ему столь ужасным, что он упросил брата не воспроизводить его на картине. Другого мнения был на этот счет Гоголь; он постоянно советовал внести в картину раба с клеймом.

Мирно и однообразно, в непрерывной работе и почти без развлечений, протекала жизнь обоих братьев до 1848 года, ознаменовавшегося такими бурными событиями в политической жизни Европы, а для Александра Иванова принесшего несколько печальных эпизодов, навсегда нарушивших его душевное спокойствие.

Глава IV

Отношение Иванова к политическим событиям 1848 года. – Существенная перемена в настроении и миросозерцании художника. – Новый взгляд его на задачи современного искусства. – Взгляд Иванова на роль свою в истории живописи. – Любовь. – Разочарование. – Влияние неразделенной любви на душевное состояние Иванова. – Смерть отца. – Наследство. – Потеря интереса к прежней работе. – Композиция на Новый и Ветхий Завет. – Знакомство с сочинениями современных западных философов. – «Жизнь Христа» Штрауса. – Посещение студии Иванова вдовствующей императрицей Александрой Федоровной. – Выставка картины «Явление Христа народу» в Риме. – Путешествие по Европе. – Жанровая живопись. – Поездка к Штраусу. – Свидание с Герценом в Лондоне. – Потеря религиозности.

Наступил 1848 год, год волнений и переворотов в политической жизни Европы, год душевных бурь и нравственной ломки в жизни Александра Иванова. Запертый в своей одинокой студии, поглощенный трудом, ради которого он до сих пор отказывался от всяких удовольствий, свойственных молодости, от всех радостей личного счастья, Иванов, казалось, был глух ко всему, что выходило за пределы узкой сферы его искусства. 1848 год доказал совершенно противное. Если у великого русского художника хватало силы и мужества в интересах своего искусства вести жизнь, по выражению Гоголя, «истинно монашескую» в то время, как его открытая для глубоких привязанностей душа жаждала иного, более полного существования; если он обладал достаточной силой характера, чтобы победоносно бороться со встречающимися ему соблазнами, производя на своих более легкомысленных товарищей впечатление сухого, несносного педанта, то все это взятое вместе не доказывало еще его неспособности горячо отзываться на злобы дня и живо интересоваться крупными явлениями окружающей жизни. Труд, всецело поглощавший художника, пока вокруг него не происходило ничего выдающегося, оказался бессильным приковать к себе его исключительное внимание, как только начались события 1848 года. Масса человеческого страдания глубоко потрясла Иванова и навела его на мысли для него совершенно новые. Отзвуки политической драмы, разразившейся в столице Пия IX, проникали в мирную студию Иванова, нарушая обычное течение жизни художника; они отрывали его от картины, будили внимание его к окружающему и заставляли пристальнее

вглядеться в события настоящей минуты. Он страдал от этого перерыва в своей работе, жаловался на обстоятельства, мешавшие ему всецело отдаться своему труду и вместе с тем не мог противостоять этой захватывающей волне посторонних интересов, насильно ворвавшейся в его монотонную жизнь. Живя в Риме почти неотлучно в течение 1848 и 1849 годов, Александр и Сергей Ивановы были очевидцами всего здесь происходившего. Они живо интересовались ходом политических событий как в Риме, так и во всей Европе. Они читали все печатавшееся тогда не только в Риме, но и во французских газетах; они зачитывались часто очень дельными, но строго запрещенными книгами, которые тамошние книгопродавцы доставляли им с замечательной скоростью и легкостью; словом, по выражению Сергея Иванова, не спали. Эти совместные чтения с братом, эти усилия понять смысл окружающих событий, подвести их, так сказать, к одному знаменателю, уяснить для себя значение охватившего почти всю Европу движения, далеко расширив умственный кругозор Иванова, привели к глубокому перевороту в его миросозерцании. Художник, искавший до сих пор идеала в прошедшем, обратил свои взоры на явления современной жизни, и сквозь нависшие тучи, разразившиеся повсеместной грозой в настоящем, блеснули ему светлые, радужные горизонты отдаленного будущего. «Мы живем в эпоху приготовления для человечества лучшей жизни», – говорил он. Не в прошедшем, а в будущем увидел он идеал человеческого счастья. В торжестве справедливости и любви между людьми предстал перед ним апофеоз человечества, для которого все прочие мировые события должны будут служить только этапами.

В соответствии с новым взглядом на историю человечества изменился и взгляд Александра Иванова на задачи его искусства. «Живопись нашего времени должна проникнуться идеями новой цивилизации, – говорил он, – быть истолковательницей их. Соединить рафаэлевскую технику с идеями новой цивилизации – вот задача искусства в настоящее время». Мысли эти не удалось Иванову приложить к делу, на работах его почти не отразилось то новое, что он сулил живописи. Все, что сделал он после своей большой картины, служит скорее продолжением начатого, чем попыткой выйти на новую дорогу. В этом смысле слово разошлось у него с делом. Но не слишком ли требовательны были бы мы к художнику, если бы решились поставить ему в вину, что, придерживаясь всю жизнь известного направления, он в сорок два года не сумел начать сначала? Сам Иванов превосходно определил свою роль в истории искусства следующими строками, написанными им в 1855 году:

> «Вы, может быть, меня спросите, что же я извлек из последних положений литературной учености? Тут я едва могу назваться слабым учеником, хотя и сделал несколько проб, как ее приспособить к живописному делу. Одним словом, я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого еще не положил твердого камня к новому и в этом положении делаюсь невольно переходным художником».

Насколько плодотворным было воздействие на Иванова движений 1848 года, под влиянием которых выработались у него более широкие и более правильные взгляды на задачи его искусства, настолько же печально и пагубно отразились на его душевном настроении совпавшие с этим годом события его личной жизни.

В письме, которым художник благодарил Гоголя за статью о себе в «Переписке с друзьями», мы встречаем, между прочим, следующие строки: «Одно мне позвольте выразить против следующих слов вашей статьи: *„Иванов ведет жизнь истинно монашескую“*. И очень бы не отказался иметь женою монахиню-женщину, занятую преследованием своих пороков!» Слова эти написаны в начале 1848 года. Но уже за год до того, в 1847 году, Иванов писал Чижову:

> «Женщина создана быть помощницей человеку: она ему вполне сострадает, служит ему изумительным отдохновением от разумных его напряжений, давая таким образом силы к дальнейшим его предприятиям и вводя в свои тайны, дает физическим силам свежесть и радость. Истинно счастлив тот, кому суждено быть соединенным с таким существом».

Как ни наивен был взгляд Иванова на роль женщины в жизни мужчины, слова эти показывают, насколько начинала тяготить его жизнь бобыля, лишенная семейных радостей. Странно звучат они в устах художника не от мира сего, всегда систематически и преднамеренно заглушавшего голос своего сердца с тех пор, как первую юношескую привязанность свою он принес в жертву искусству. Глубокий переворот совершался в душе Иванова. Ум уносил его в мир широких идей, о которые разбивались прежние, еще недавно дорогие традиции, и громче и громче раздавался в нем голос природы, голос сердца, требовавшего немедленно своей законной доли участия в жизни, до сих пор отданной безраздельно одному труду, посвященной всецело служению идее. Все, что мог возразить Иванов против этого голоса, все, чем

удавалось ему прежде заглушать его в душе своей, покрывалось теперь его торжествующими звуками. Иванов со всей силой позднего чувства влюбился в молодую, изящную аристократку; он думал, что пользуется взаимностью. В записной книжке его за 1847 год мы читаем следующее: «Войдем глубоко в настоящее мое положение: молодая дева, знатная происхождением соотечественница, прелестная, добрая душой, полюбила меня горячо, – простила мне недостатки и уверила меня в своем постоянстве». Родители молодой девушки ласкали Иванова, принимали его у себя, и он был уверен, что, окончив картину, завоевав себе в обществе видное положение выдающегося художника, он получит ее руку. Неудивительно при этом, что медленность собственной работы приводила его иной раз в отчаяние.

> «Лета мои уходят, – *писал он,* – а с ними и те дни, в которые человек должен бы быть сопричастен самым высоким наслаждениям жизни. Совестливое окончание трудов моих в минуту совершения и впоследствии может меня сделать любезным для общества. Но неужели мы все еще живем в те суровые времена, когда нельзя в то же время прибавить и самые высокие наслаждения жизни, составляющие полноту человеческого блаженства».

Чувство, зародившееся в сердце художника, дожившего до сорокадвухлетнего возраста, не изведав женской любви, росло в той же пропорции, в какой подавлялись им до сих пор как нечто идущее вразрез с интересами его миссии любые желания личного счастья. «Я до сих пор это чувство прятал и от себя, и от других, – писал он Чижову, – видя в нем страшное препятствие для занятий; но теперь, теперь, – ну, об этом уже в следующем письме…»

Теперь Иванов находил, что счастье с любимой женщиной не мешает работе художника, что, напротив, оно окрыляет его для новых подвигов, дает ему новые силы; но теперь, к несчастью именно теперь, когда он пришел к такому сознанию, – это счастье не давалось ему. Бедному сердцу художника суждено было вскоре разбиться, радужные мечты его о счастье так и остались мимолетными мечтами, и, когда они рассеялись в столкновении с действительностью, открывшаяся за ними пустота привела его к медленной гибели… Любимая девушка неожиданно для Александра Андреевича вышла замуж за другого. С тех пор глубокая сердечная рана Иванова, наложившая печать мрачной подавленности на всю остальную его жизнь, никогда не заживала.

Он стал чуждаться людей, перестал обращать внимание на женщин; он совсем теперь заперся в своей студии, запер ее даже для художников. И прежде было заметно у Иванова недоверчивое отношение к людям; он мало верил в их добродетель и даже своему брату, тогда еще юноше, давал практические советы вроде следующего: «В свете нужно надевать маску, чтобы не испортить собственных дел». Но теперь недоверчивость и подозрительность его приняли характер совершенно болезненный. Мало того, свойственная ему и раньше мнительность разрослась до угрожающих размеров: он стал бояться отравы, избегал обедать не только в ресторанах, но и у знакомых, постоянно опасаясь, что его хотят отравить. Когда на него находили подобные тревожные опасения, подозрительность его не знала пределов; он сам готовил себе пищу, ходил за водой к ближайшему фонтану и варил себе на обед чечевицу или же питался одним хлебом и яйцами. Частые и жестокие боли в желудке, причины которых он не знал, еще более способствовали утверждению его в уверенности, что его преследуют, что ему готовят отраву.

Так искалечила жизнь, полная невзгод и разочарований, человека, по натуре в высшей степени веселого, добродушного, способного целый вечер заливаться ребяческим смехом над удачно рассказанным анекдотом, так закрадывалась постепенно болезнь в его детски чистую душу.

По справедливой пословице «беда родит беду», Иванова посетило в 1848 году еще и другое горе. Он потерял своего отца, умершего в Петербурге от холеры. В последнее время одиночество отца (мать умерла в 1843 году) сильно тревожило Александра Андреевича. Не раз убедительно просил он его переехать в Рим и окончательно поселиться там с сыновьями. Но гораздо более нежели одиночество пугало старика длинное, утомительное путешествие, и к огорчению старшего сына он предпочел не покидать Петербурга. Когда получено было в Риме известие о его кончине, Александр Иванов находился временно в Неаполе. Сергей, опасаясь для брата слишком сильного потрясения, скрыл от него эту печальную весть до возвращения его в Рим. Можно себе представить, как тяжело было Александру Андреевичу перенести потерю отца, столь нежно любимого им с самого раннего детства. Смерть старика принесла с собою некоторое улучшение в материальном положении обоих братьев; каждому из них досталось около трех тысяч рублей. Но все же слишком ничтожна была эта сумма в сравнении с тем, что требовалось, по мнению Александра Иванова, для окончания «Явления Христа народу». Хотя картина его, на взгляд всякого другого, была в это время совершенно готова, хотя она едва ли

чем-нибудь существенным отличалась от той, которую мы можем видеть теперь в московском Румянцевском музее, тем не менее художник не выпускал ее из мастерской и никому не показывал. Что заставляло его поступать таким образом – трудно решить; но все-таки существуют данные, исходя из которых можно построить некоторые догадки. Не говоря уже об общем болезненном душевном состоянии художника, которое, без всякого сомнения, не могло не влиять на ход его работы, одну из причин его нерешительности следует искать в самом характере его таланта. Ум Иванова был сильнее его таланта; последний не обладал в достаточной мере непосредственной творческой силой, чтобы удовлетворять требованиям, которые предъявлял ему художник, и в результате являлись слабость и нерешительность, заставлявшие Иванова по несколько раз переделывать каждую незначительную подробность, громоздя одну незначительную черту на другую, работать из года в год, не внося в свое создание ничего существенно нового. Кроме того, изменился, как было сказано раньше, взгляд Иванова на значение его картины. Она не удовлетворяла уже тем требованиям к искусству, которые выработал художник, пережив события 1848 года. Нет данных, позволяющих утверждать положительно, что уже в это время Иванов отдавал себе ясный отчет, почему именно картина не удовлетворяет его, но несомненно, что она перестала интересовать его по-прежнему. Впоследствии же он определенно выражал причины своего недовольства ею.

> «Мой труд – большая картина – более и более понижается в глазах моих, – *писал Иванов в 1855 году.* – Далеко ушли мы, живущие в 1855 году, в мышлениях наших – тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется, и, таким образом, у меня едва достает духу, чтобы совершенствовать ее исполнение, в котором, однако ж, хотел представить итог столь долгого моего пребывания в Риме». «Картина не есть последняя станция, за которую следует драться, – писал он брату в 1858 году. – Я за нее стоял крепко в свое время и выдерживал все бури, работал посреди них и сделал все, что требовала школа. Но школа – только основание нашему делу живописному, – язык, которым мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства – его могущество приспособить к требованиям и времени, и настоящего положения России…»

Не имея никаких денежных ресурсов, кроме полученного небольшого наследства, Иванов рассчитал, что этих денег не хватит ему на окончание картины, требовавшей больших издержек на модели и краски. В ожидании лучшего времени он занялся другой работой, задуманной еще раньше и не требовавшей подобных издержек. Вопреки новым взглядам художника на задачи современного искусства новая работа его – композиции на Новый и Ветхий Завет – должна была служить продолжением начатого в большой картине. По мысли Иванова, композиции должны были представить жизнь и деяния Христа. Предполагалось, что все будет исполнено живописью на стенах специально отведенного здания, но отнюдь не в церкви. Сюжеты планировалось расположить следующим образом: главное и большое поле каждой стены должны были занять одна или несколько картин, изображающих замечательнейшие происшествия в жизни Христа; сверх же этой картины или этих картин должны были быть представлены в гораздо меньшем размере относящиеся к этому происшествию или наслоившиеся на него впоследствии предания или сказания, или же те эпизоды из Ветхого Завета, в которых говорится о Мессии, или подобные происшествия, описанные в Ветхом Завете, и так далее. Иванов думал даже окружить картину, изображающую рождение Христа, сценами мифического рождения богов различных мифологий, а также рождения великих людей. Эти композиции наполняют все альбомы и большую часть рисунков, оставленных нам художником. Они, как говорит брат его Сергей, рождались, набрасывались углем и потом отделывались, так сказать, все разом, одновременно в продолжение восьми лет, именно с 1849 до начала 1858 года, то есть года поездки Иванова в Петербург и его кончины. Отличаясь мастерским рисунком, вполне освободившимся от всякой манерности, легко и покорно выражающим мысль художника, они представляют, по мнению знатоков, лучшее и самое ценное из всего оставленного потомству Александром Ивановым. Собранные теперь из различных альбомов отдельные листы имеют, однако же, все вместе свой исторический порядок, начиная с пророчества о рождении Спасителя и кончая Вознесением и апостолами, крестящими народ. На каждом из этих рисунков множество заметок и ссылок на различные места Библии и толкований на нее. Всех рисунков на Новый Завет – 168, на Ветхий Завет – 78. Многие из них набросаны только углем, другие обведены акварелью, третьи только проложены сепией в виде пятен света и тени, но все замечательны своей совершенно новой композицией, все проникнуты истинно христианским пониманием Евангелия,

несмотря на то, что создавались в то время, когда Иванов считал, что совершенно потерял религиозность. Во всех рисунках замечательно характерен образ Христа, величавый и простой. Стараясь достигнуть по возможности археологической верности, Иванов много работал над изучением Соломонова храма по новейшим английским изданиям. Есть в числе других рисунков один, изображающий еврейские костюмы и весь исписанный заметками, откуда что взято, какой пророк, какой закон говорят о том или другом костюме.

Создавая эти превосходные композиции, Иванов постоянно стремился расширить свой взгляд на занимавший его предмет и читал по возможности все к нему относящееся. Особенно интересовался он мнениями современных европейских философов и, главным образом, сочинением Штрауса «Жизнь Христа».

Новый тип Христа, созданный Ивановым, составляет одну из важнейших заслуг его перед искусством. В создании этого типа, как и вообще в создании всей своей картины, Иванов более всего опирался на принцип исторической верности. Углубляясь в чтение Евангелия, взвешивая в нем каждую подробность, дающую малейшие указания на наружность Христа, он пришел к убеждению, что художники, до сих пор писавшие Спасителя, создали тип, не удовлетворяющий ни исторической, ни психологической правде. Христос Иванова некрасив; лицо его не обрамлено прекрасными волнистыми волосами, падающими на плечи по всем правилам безупречной драпировки; волосы его лежат в беспорядке, и немудрено: он только что вернулся из пустыни, где провел много дней в посте и молитве, в тяжелых, мучительных думах. Все писавшие Христа до Иванова в течение восемнадцати веков соотносились лишь с тем, что Христос принес нам заповедь любви, и силились выразить на лице его беспредельную любовь, нежность и мягкость чрезвычайную, доброту, граничащую со слабостью, доходящей иногда до болезненности; иные особенности Христа не бросились им в глаза, были оставлены ими без внимания. Не таким представлял себе Христа Иванов, основываясь на свидетельстве Евангелия. Не только любить и прощать пришел Христос, но и судить. Он возвещал слово любви любящим, а ненавидящим – слово суда. Не только плакать о людях собирался Он, но и спасти их силою своей любви, сознательно умереть за их спасение. Значит, не слабость, но, наоборот, изумительную силу должно выражать его лицо (слабость явил Он только однажды, и то на мгновение, в молении о чаше), не одну любовь и нежность, но и глубокую обдуманность, непоколебимую решимость, твердость и

уверенность. Таким и является Христос на картине Иванова; лицо, фигура, походка – все изобличает в нем Христа, идущего не только любить, но и судить, и карать, и в конце концов добровольно принять крестное страдание и смерть.

Работой и чтением исчерпывалось теперь все содержание жизни Иванова; других интересов у него не было.

> «Вы спрашиваете, – *писал он Гоголю в 1851 году,* – о моей жизни вне студии. Вне студии я довольно несчастен и, если бы не студия, то давно был бы убит. Так покамест стоят дела. Все, что вы разумели о моих страданиях, написав статью обо мне, составляет, может быть, четвертую долю того, что случилось после».

Сношения с людьми потеряли для Иванова всякий интерес; он смотрел на них, как сам сознавался, с точки зрения практической пользы для самого себя.

> «Я почти ни с кем не знаком, – *говорит он далее в том же письме,* – и даже почти оставил и прежних знакомых. Я, так сказать, ежедневно болтаюсь между двумя мыслями: искать знакомства или бежать от него? И, вися в середине, кое-как разговариваю с людьми, всегда имея к ним всевозможную снисходительность и ища их благорасположения как необходимости для меня же. Как ни странно это положение, но вместе и утешительно; никогда я не был так наблюдателен, как теперь».

Такое отчуждение от людей, такая замкнутость в себе самом в течение нескольких лет не могли не наложить особой печати на всю личность Иванова. «Это был человек одичалый, вздрагивающий при появлении всякого нового лица, раскланивавшийся очень усердно с прислугой, которую принимал за хозяев, – человек с движениями живыми и глазами бегавшими, хотя постоянно потупленными в землю», – пишет П. М. Ковалевский, познакомившийся с ним в 1856 году.

В конце пятидесятых годов старый вопрос о материальных средствах снова всплыл на поверхность и заставил Иванова в первый раз выставить свою картину для публики. Сначала он открыл свою студию в 1857 году для вдовствующей императрицы Александры Федоровны, которая осталась чрезвычайно довольна картиной, крайне милостиво отнеслась к художнику и дала ему средства на поездку в Германию и Францию для излечения глаз. После посещения государыни мастерская была открыта для

публики. Художники всех наций хлынули в студию Иванова, который был давно уже известен каждому в Риме как человек, работавший двадцать лет над своей картиной и никому ее не показывавший. Теперь, когда двери его студии открылись для публики, всякий спешил увидеть его знаменитый труд. Как всякое явление, выходящее из ряда, картина Иванова возбудила массу противоречивых толков, стала немедленно предметом горячих споров. Были люди, которые считали труд Иванова удивительным, неподражаемым; но нашлись и такие, которые находили в нем много погрешностей. Но чем дольше выставлялась картина, тем более росла толпа посетителей, и это одно служило доказательством ее необыкновенных достоинств. Число поклонников Иванова умножалось; многие, проведя несколько часов перед картиной, возвращались взглянуть на нее еще раз. Всех встречал и провожал сам художник, зорко прислушиваясь к толкам публики. «Тут, – говорит П. М. Ковалевский, – я увидал Иванова отцом лелеемого им детища, лицом к лицу с „Явлением Христа народу“, но все тем же сосредоточенным, съежившимся ипохондриком, боязливо встречавшим прихожих на пороге и провожавшим их без всякой надобности до самой лестницы…» Наблюдая за публикой, Иванов подметил, что более всего восхищаются его картиной художники. «Вы большой мастер!» – говорил ему доживавший свой восьмой десяток Корнелиус. «Кто мог бы думать, Иванов нас надул!» – восклицал Овербек, видевший робкое начинание и пораженный оконченной картиной.

> «Вследствие ее выставки, – *писал Иванов спустя некоторое время,* – я заключил, что она более всего может быть ценима художниками, а не публикой. И в самом деле, я сам в ней желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу, в чем, кажется, и успел, если положиться на голос, произнесенный художниками всех наций в Риме. Что касается до публики, то ее требования ушли дальше, ответы на которые разрешатся впоследствии. Требуют портрета местности действия, спрашивают о кресте в руках Иоанна Крестителя и т. д.; одним словом, не довольствуясь одной школой у новейшего художника, хотят живого воскресения древнего мира, со всеми доказательствами последних результатов учености. Эти вопросы могут ясно доказать, что искусство живописи должно процвести в самую высокую и последнюю степень, т. е. увенчать все усилия новейших антикваров

и ученых, – залог, лестный для нас, в особенности русских, не выступавших еще на поприще и прозябавших покамест в оранжерее европейской нашей Академии».

Радуясь за будущее искусства, видя в требовательности современной публики залог великой роли живописи впоследствии, Иванов в своем великодушном восторге проглядел, какие зловещие для него и для его картины симптомы проявились в относительном равнодушии к ней большой публики. Уже на первой этой выставке в Риме выяснилось, что главное достоинство картины заключается в отдельных ее красотах, неподражаемых и неоценимых в глазах специалистов-художников, но недоступных для непосвященных, что, напротив, общее впечатление от картины холодно, что нет в ней той неуловимой привлекательности, которая одна способна вознести зрителя и вызвать его восторг. Не было никакого основания предполагать, что русская публика окажется снисходительнее римской, а между тем для нее затеял Иванов свой колоссальный труд, о ней он думал, с ее вкусами считался, когда ездил изучать колористов XVI века. Теперь он как будто забыл об этом и больше размышлял о том, что даст его картина художникам. Последним она давала очень много. Они пророчили Иванову небывалый успех в России, а он радовался их восторгам и мечтал, получив вознаграждение, могущее обеспечить ему верный кусок хлеба, отправиться в Палестину, чтобы там набрать новых материалов для своих любимых композиций.

Нет надобности говорить о том, как благотворно подействовал на Иванова успех выставки. Не только единогласное признание его заслуг всеми художниками, примирившее его с самим собою, способствовало улучшению его душевного состояния, но и необходимость отказаться теперь от прежнего затворничества, стряхнуть с себя старые привычки одичалого чудака и войти в более частые и близкие сношения с людьми. Слава и популярность налагали известные обязанности; Иванову пришлось завязать знакомство с несколькими русскими домами и снова примкнуть к обществу русских художников, выказавших ему, за немногими исключениями, вообще горячее сочувствие. «Старая плесень затворничества с него, видимо, свалилась, – говорит П. М. Ковалевский, – он стал неузнаваем».

В этот период времени сошелся Иванов с кружком выдающихся наших соотечественников, живших тогда в Риме. Впоследствии особенно вспоминал он о Тургеневе, В. Боткине, Д. Оболенском, Дмитриеве… Мы приведем здесь отрывок из воспоминаний об Иванове Тургенева, представляющий двойной

интерес как характеристика одной знаменитости другою.

«Долгое разобщение с людьми, уединенная жизнь с самим собою, с одной и той же постоянной, неизменной мыслью наложили на Иванова особенную печать; в нем было что-то мистическое и детское, мудрое и забавное, все в одно и то же время, что-то чистое, искреннее и скрытное, даже хитрое. С первого взгляда все существо его казалось проникнуто какой-то недоверчивостью, какой-то то суровой, то заискивающей робостью; но когда он привыкал к вам, – а это происходило довольно скоро, хотя и повторялось, начиналось сызнова при каждом свидании, – его мягкая душа так и раскрывалась. Он внезапно хохотал от самой обыкновенной остроты, удивлялся до онемения самым общепринятым положениям, пугался каждого немного резкого слова (помнится, однажды он даже подпрыгнул на воздухе, услышав от одного из нас, что такая-то известная русская писательница – глупа) – и вдруг произносил слова, исполненные правды и зрелости, – слова, свидетельствовавшие об упорной работе ума замечательного. К сожалению, воспитание он получил слишком поверхностное, как большая часть наших художников. Усидчивым трудом он старался восполнить этот недостаток. Древний мир ему был хорошо знаком, он изучил ассирийские древности (они были ему нужны для его будущих картин), Библию, и в особенности Евангелие он знал от слова до слова. Он охотнее слушал, чем говорил, и, несмотря на это, беседовать с ним было истинным наслаждением: столько было в нем добросовестного и честного желания истины. На наши вечеринки он приходил всегда первый и, как только завязывался спор, с напряженным и терпеливым вниманием следил за развитием мысли каждого… Его везде принимали с радостью: один вид его лица с широким белым лбом, усталыми добрыми глазами, нежными, как у ребенка, щеками, заостренным носом и забавно сложенным, но приятным ртом, вызывал невольное сочувствие и привет в сердце каждого. Роста он был небольшого, приземист, плечист; вся его фигура, от бородки клинышком до пухлых, короткопалых ручек и проворных ножек с толстыми икрами, дышала Русью, и ходил он русской походкой. Он не был самолюбив, но о труде своем имел высокое понятие: недаром же он

положил в него все свои силы и надежды».

«Разговор коснулся Ватикана.

– Надо будет завтра опять туда пойти, – заметил Боткин, – а оттуда вы, по-вчерашнему, приходите к нам обедать. (Мы с Боткиным каждый день обедали в Hotel d'Angleterre, за общим столом.)

– Обедать? – воскликнул Иванов и вдруг побледнел. – Обедать! – повторил он. – Нет-с, покорно благодарю; я и вчера едва жив остался!

Мы подумали, что он, шутки ради, намекает на сделанное им накануне излишество… и начали уговаривать его.

– Нет-с, нет-с, – твердил он, все более и более теряясь, – я не пойду; там меня отравят.

– Как отравят?

– Да-с, отравят, яду дадут. – Лицо Иванова приняло странное выражение, глаза его блуждали…

Мы с Боткиным переглянулись, ощущение невольного ужаса шевельнулось в нас обоих.

– Что вы это, любезный Александр Андреевич, как это вам яду дадут за общим столом? Ведь надо целое блюдо отравить. Да и кому нужно вас губить?

– Видно, есть такие люди-с, которым моя жизнь нужна. А что насчет целого блюда… да он мне на тарелку подбросит.

– Кто он?

– Да гарсон-с, камериер.

– Гарсон?

– Да-с, подкупленный. Вы итальянцев еще не знаете; это ужасный народ-с, и на это преловкие-с. Да меня везде стравливали, куда я ни ездил. Здесь только один честный гарсон-с и есть – в Falcone, в нижней комнате… на того еще можно пока положиться.

Я хотел было возражать, но Боткин исподтишка толкнул меня коленом.

– Ну вот что я вам предлагаю, Александр Андреевич, – начал он, – вы приходите завтра к нам обедать как ни в чем не бывало, а мы всякий раз, как наложим тарелки, поменяемся с вами… – На это Иванов согласился, и бледность с лица его сошла, губы перестали дрожать, и взор успокоился. Мы после узнали, что он после каждого слишком сытного обеда бежал к себе домой, принимал рвотное, пил молоко.

Бедный отшельник! Двадцатилетнее одиночество не

обошлось ему даром…»

В 1857 году Иванов оставил свою мастерскую на попечение брата и отправился путешествовать по Европе, чтобы познакомиться с тем, что дало искусство за те 27 лет, которые он безвыездно провел в Италии, повидать людей, поговорить о новом направлении в искусстве и, кстати, полечить больные глаза. В Париже он с жадностью осматривал галереи Лувра и Люксембурга, в Германии останавливался во всех городах, где были какие-нибудь музеи. Из новых картин наиболее восхитил его «Гус перед Констанцким собором» Лессинга во Франкфурте. В общем, однако, Иванов был поражен повсеместным упадком классического искусства; всюду встречались ему так называемые tableaux de genre[2], которым он не симпатизировал, на которые смотрел как на признак упадка в искусстве, которые называл «легкими модными игрушками», «хорошенькими сценами, ничего не прибавляющими для дела». Иванов был убежден, что предметом искусства может быть только важное и великое, и потому признавал только живопись религиозную и историческую, рассматривая как профанацию искусства стремление художников останавливаться на сюжетах более легких. Вот что говорит об этой особенности Иванова П. М. Ковалевский:

> Ко всем родам живописи, кроме строго исторической, Иванов питал более чем равнодушие: он считал их вредными, говоря, что они превращают искусство в одну пустую забаву для глаз и не дают художнику развиться в «исторического», единственно истинного, по его мнению, художника. Особенно враждовал он против сцен из вседневной жизни (жанра), которые знал более по фламандским рабским копиям с натуры, лишенным всякого содержания. «Вы не видели сцен Федотова! – говорил я ему. – Иначе вы судили бы не так; это – Гоголь в красках». Я до того договорился о Федотове, что после, упоминая о жанре, он уже всегда делал оговорку: «Кроме Федотова-с…»
>
> Еще более неодобрительно относился Иванов к карикатуре. «Однажды, – рассказывает Тургенев, – кто-то принес к нему тетрадку удачных карикатур. Иванов долго их рассматривал и, вдруг подняв голову, промолвил: „Христос никогда не смеялся“.» Направление дюссельдорфской школы поражало Иванова своей бессодержательностью. «Это, – говорил он, – лавочные картины».

Путешествуя по Германии, Иванов наконец мог осуществить свое давнее желание – видеть лично Давида Штрауса и поговорить с ним о своих работах и о книге «Жизнь Христа».

С волнением подходил он к дому ученого. Штраус принял его приветливо, но чем дольше длился их разговор, тем более росло удивление ученого при виде художника, знавшего его книгу наизусть и требующего от него разъяснения некоторых непонятных ему мест. Рассказывая впоследствии об этом свидании Тургеневу, Иванов выражал опасение, что доктор, вероятно, принял его за сумасшедшего, тем более что разговор происходил со стороны ученого на латинском, а со стороны Иванова на итальянском языке, так как Иванов не понимал по-немецки; «должно заметить, – поясняет Тургенев, – что Иванов плохо понимал по-латыни, а ученый по-итальянски». Тем не менее, провожая художника, Штраус пожелал ему полного успеха в его планах и будущих работах.

Не довольствуясь обменом мыслей с немецким ученым, Иванов сильно желал поговорить о новых задачах искусства еще и с Герценом, с которым познакомился в Риме в 1847 году. В то время они не сошлись и много спорили, в особенности по поводу «Переписки с друзьями» Гоголя, над которой Герцен иронизировал, что очень задело Иванова. В 1848 году они расстались; один заперся в своей студии, другой погрузился в водоворот политики. Иванов показался тогда Герцену большим оригиналом: «Иванов est un homme très excentrique, artiste etc…»[3] – писал он Гаевскому под впечатлением этой первой встречи; что же касается самого художника, можно думать, что он испытал на себе обаяние личности Герцена, подобно всем когда-либо встречавшимся с последним.

Несмотря на то что в последние десять лет между ними не было никаких сношений, Иванов решился теперь ехать в Лондон специально для свидания с Герценом. Он послал ему письмо следующего содержания:

> «Следя за современными успехами, я не могу не заметить, что и мое искусство живописи должно тоже получить новое направление. Я полагаю, что нигде столько не могу зачерпнуть разъяснения мыслей моих, как в разговоре с вами, а потому решаюсь приехать на неделю в Лондон, от 3-го до 10-го сентября».

Как видно, весь интерес свидания этого сосредоточивался для Иванова на вопросах искусства; о политике он избегал говорить, что заставило многих предполагать, что он не интересовался ею. Совсем иное читаем мы в воспоминаниях Сергея Иванова, о

которых мы уже говорили раньше. П. В. Анненков в своей статье «Замечательное десятилетие» («Вестник Европы», 1880) высказывает предположение, что привычка Иванова обходить молчанием вопросы политики объясняется просто тем, что он считал себя в них некомпетентным в силу затаенной неуверенности в самом себе, в своем суждении, в своей подготовке для решения занимавших его проблем. П. В. Анненков рассказывает, как однажды после горячего спора с Гоголем о Франции, за которым с напряженным вниманием следил все время Иванов, он имел случай убедиться, что последний в течение нескольких дней думал об этом споре, ничем, однако, не выдав, чью сторону он втайне держал; между тем как Гоголь, получив от своего оппонента в знак примирения прекрасный апельсин, тут же забыл думать о том, что говорилось час тому назад.

К великому удовольствию Иванова, его свидание с Герценом состоялось, и вот что писал последний об этой встрече своей с художником:

> Наконец Иванов приехал; много состарился он в эти десять лет, поседели волосы, типически русское выражение его лица стало еще сильнее, простота, добродушие ребенка во всех приемах, во всех словах. На другой день мы ходили с ним в National Gallery, потом пошли вместе обедать. Иванов был задумчив, тяжелая мысль сквозила даже в его улыбке. После обеда он стал разговорчивее и наконец сказал: «Да, вот что меня тяготит, с чем я не могу сладить: я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь, когда вы были в Риме. Часто поминал я наши разговоры: вы правы, да что мне от этого, что от этого искусству? Мир души расстроился, сыщите мне выход, укажите идеалы! События, которыми мы были окружены, навели меня на ряд мыслей, от которых я не мог больше отделаться, годы целые занимали они меня, и когда они начали становиться яснее, я увидел, что в душе нет больше веры. Я мучусь о том, что не могу формулировать искусством, не могу воплотить мое новое воззрение, а до старого касаться я считаю преступным, – прибавил он с жаром. – Писать без веры религиозные картины – это безнравственно, это грешно. Я не надивлюсь на французов и итальянцев: разбирая по камню католическую церковь, они наперехват пишут картины для ее стен. Этого я не могу – нет, никогда,

никогда! Мне предлагали главное заведование живописных работ в новом соборе – место, которое доставило бы и славу, и материальное обеспечение; я думал, думал, да и отказался: что же я буду в своих глазах, взойдя без веры в храм и работая в нем с сомнением в душе. Лучше остаться бедняком и не брать кисти в руки!»

«Хвала русскому художнику, бесконечная хвала! – сказал я со слезами на глазах и бросился обнимать Иванова. – Не знаю, сыщете ли вы формы вашим идеалам, но вы подаете не только великий пример художникам, подаете свидетельство о той непочатой, цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываемся сердцем и за которую, вопреки всему делающемуся у нас, мы так страстно любим Россию, так горячо надеемся на ее будущность».

Когда Иванов потерял религиозность – определить невозможно. Это случилось постепенно и незаметно, и нет никакого сомнения, что произошел этот переворот не под влиянием книги Давида Штрауса, как думали многие. Наоборот, читал Иванов эту книгу с таким интересом, знал он ее наизусть именно потому, что находил в ней отголосок и более ясную формулировку своих собственных новых взглядов. «Можно даже сказать про этого замечательного человека, – говорит Анненков в статье своей „Замечательное десятилетие“, – что все самые горячие попытки его выразить на деле в творчестве свои верования и убеждения рождались у него так же точно из мучительной потребности подавить во что бы то ни стало волновавшие его сомнения».

Глава V

Возвращение в Рим. – Охлаждение Иванова к картине. – Отправка последней в Санкт-Петербург. – Путешествие Иванова. – Затруднения при перевозке картины. – Болезнь. – Поездка в Берлин. – Выздоровление. – Прибытие в Санкт-Петербург. – Выставка картины в Зимнем дворце. – Выставка в Академии художеств. – Неблагоприятные толки. – Причины равнодушия публики. – Взгляд Иванова на свою деятельность в будущем. – Знакомство с учеными в Петербурге. – Посещение Публичной библиотеки. – Комедия «Ревизор». – Эпизод перед освящением Исаакиевского собора. – Болезнь. – Кончина Иванова. – Погребение. – Надгробная речь, сочувствие молодежи. – Стихотворение князя Вяземского.

Осенью 1857 года Иванов возвратился в Рим. Из своего последнего путешествия он вынес так много новых впечатлений, так много новых мыслей и наряду с этим новых планов будущих работ, что приняться вновь за старую картину ему казалось уже крайне тягостным. Он не мог заставить себя сосредоточить на ней свое внимание, занятое теперь совсем иными, более живыми для него вопросами. Неудивительно, что под влиянием такого настроения он, сам того не замечая, более и более стал задумываться над отзывами многих художников, видевших его картину на выставке и находивших ее вполне законченной. Несколько месяцев тому назад Иванов энергично протестовал бы против такого взгляда, но теперь мнение названных художников оказалось как нельзя более кстати, избавляя его от тягостной необходимости вернуться к работе, потерявшей для него весь прежний интерес, и служа законным оправданием его равнодушию к надоевшему труду. Чем более работала мысль Иванова в этом направлении, тем более поддавался он невольному самовнушению, тем более мнение, которое еще недавно он готов был оспаривать, казалось ему теперь основательным. Он отказался от своего прежнего намерения пройти еще раз все головы и привести всю картину к общему тону, утешая себя мыслью, что по многим вполне законченным местам художники могут составить себе ясное понятие о манере его письма, и, забыв или не желая думать о публике, Иванов свернул свою картину и, боясь отправить ее одну, поехал вместе с нею в апреле 1858 года в Россию. Путешествие Иванова на родину обернулось для него целым рядом мучений и тревог за сохранность картины, перевозка которой благодаря ее громадным размерам оказалась крайне хлопотливой. Ее пришлось везти

через Францию в Гамбург и Киль, откуда по предложению великой княгини Елены Павловны Иванов должен был ехать вместе с картиной на казенном пароходе до Петербурга. Дорога до Киля была сопряжена с громадными затруднениями: на таможнях задерживали Иванова для соблюдения различных мелочных формальностей; в багажных вагонах железной дороги картина не помещалась; приходилось брать по две платформы и платить втридорога. Все это сильно озабочивало и раздражало Иванова, и в письмах своих к брату он жаловался на преследовавшие его в пути постоянные невзгоды. Добравшись, наконец, до Киля, Иванов с большими хлопотами и затруднениями добыл для себя и для своей картины места на казенном пароходе и собирался уже установить последнюю на палубу, когда внезапное нездоровье совершенно перевернуло все его планы и предположения. Без всякой видимой причины обнаружилось у него сильнейшее кровотечение из носа, уложившее его на несколько дней в постель. Иванов так ослабел от потери крови, что о дальнейшем путешествии пока и думать было нечего. Картина была отправлена одна; доктор не советовал Иванову ехать морем, опасаясь повторения кровотечения, и предлагал ему выбрать для себя другой маршрут, по желанию. В то время жил в Берлине впоследствии знаменитый врач С. П. Боткин. К нему отправился Иванов, как только позволили ему силы, с намерением полечиться и посоветоваться насчет выбора маршрута. Как сам С. П. Боткин, так и все общество русских врачей в Берлине отнеслись к больному крайне участливо. Иванов поселился на квартире у С. П. Боткина, который на протяжении всего его пребывания в Берлине тщательно ухаживал за ним и, поставив на ноги, отправил в Петербург морем через Штеттин.

Иванов А.А. **Дерево в парке Гиджи 1840-е гг.**

Не с веселыми мыслями ехал на родину Иванов, всегда, как известно, почему-то боявшийся Петербурга. Много раздумывал он о том, как бы уклониться ему от этой поездки, но решил, что надобно все преодолеть. «Грустил и пугался я Петербурга постоянно, – писал он перед самым своим отъездом брату, – но сегодня у меня какое-то онемение, и сажусь с этим чувством на пароход. Прощай; что будет, напишу». В начале мая 1858 года высадился Иванов на Английской набережной в Петербурге. Несмотря на то, что петербургское общество давно с нетерпением ожидало художника и живо интересовалось его картиной, никто из публики не встретил его на пристани. Друзья его почему-то не известили редакции газет о его приезде, и благодаря этому случайному обстоятельству Иванов избег тех оваций, которые,

несомненно, устроила бы ему публика, если бы была предупреждена заранее о его прибытии. При виде города, покинутого им 28 лет тому назад, Иванов почувствовал себя веселее. Тяжелое чувство, угнетавшее его всю дорогу, на время исчезло, сменившись живым интересом к окружающему. Интересовал его и сам город, и новая живопись, и новые архитектурные памятники, и молодые художники, и, наконец, многие друзья и знакомые, с которыми предстояло свидание. Но первым делом Иванова по приезде было справиться о когда-то любимой женщине, встреча с которой десять лет тому назад повлекла за собою для него такие роковые последствия. Он жаждал узнать поскорее, жива ли она еще и где она. Затем начались хлопоты о картине, заботы о том, где ее выставить, как показать государю, который в бытность свою в Риме оставил ее за собой. Иванов желал выставить картину в Эрмитаже, в залах с верхним светом, но оказалось, что она уже перевезена в Зимний дворец. Приказано было выставить ее здесь в Белой зале.

Государь два раза приезжал смотреть «Явление Христа народу», милостиво говорил с художником и высказал ему свою благодарность. Смотрели картину также и члены царской фамилии, причем великая княгиня Мария Николаевна долго расспрашивала Иванова о многих подробностях, касающихся полотна. Вслед за тем картина была перенесена в Академию художеств для показа публике. Вокруг нее Иванов расставил все свои этюды и эскизы, которые не были выставлены в Зимнем дворце. Во время выставки сам художник любил прислушиваться к суждениям публики. Обыкновенно его можно было видеть тихо и скромно прохаживающимся среди этюдов; он старался быть незаметным. Из публики почти никто не знал его, портреты его не были изданы, и он мог вполне пользоваться всеми выгодами своего совершенного incognito. Встречая среди толпы кого-нибудь из своих немногих знакомых, он отводил их в сторону, куда-нибудь в уголок, и там вел с ними беседу. Нередко можно было видеть его оживленно разговаривающим с кем-нибудь из выдающихся русских литераторов или ученых. Последние сочувственно жали ему руки и казались глубоко заинтересованными его беседой; но Иванов оставался серьезен, сосредоточен и молчалив, кланялся, улыбался и, распростившись со своим собеседником, снова продолжал свою одинокую прогулку. Не обижался он, слыша иногда довольно бесцеремонные суждения; они, казалось, даже занимали его вначале, и он потом рассказывал своим близким то, что слышал. А таких суждений было немало. Одни находили, что картину следовало бы назвать не «Явлением Христа народу», а

«Проповедью Иоанна», до того неясно была, по их мнению, выражена в ней главная мысль. «Да это не апостолы и верующие, – говорили другие, – а просто семейство Ротшильдов!» «Что за краски, что за гобленовский ковер!» – восклицали третьи; и восклицания эти подхватывались услужливой толпой и с изумительной быстротой разносились повсюду, часто сопровождаемые смешками и подтруниванием.

Слишком сильно было у Иванова сознание своей «значительности», как он выражался, чтобы эти и подобные им отзывы могли глубоко задеть его и поколебать в нем уверенность в достоинствах его работы; но не мог он в то же время не замечать, не чувствовать в известной степени относительного равнодушия к нему публики, некоторого даже недоброжелательства, и порой не задумываться над его причинами. Придя раз рано утром, рассказывает М. П. Боткин, он сел перед картиной, задумался, потом начал говорить: «Тяжело мне расстаться с моим детищем; я бы многое хотел еще поработать; что же из этого, что меня упрекают в сходстве моего раба с „Точильщиком“? Если бы серьезнее вгляделись, то нашли бы еще кое-что похожее на других. Искусство прошлое всегда будет и должно иметь влияние на художника».

Эти слова Иванова о влиянии искусства прошлого на современное очень интересны, ибо проливают некоторый свет на разлад его в качестве «переходного художника» с русской публикой, уже увлеченной новым направлением в искусстве. Трудно вместе с тем ошибиться насчет причины грустной задумчивости Иванова в то утро: очевидно, не такого приема ждал он на родине и несомненно страдал в глубине души от своей неудачи. Что же значило это равнодушие публики к «Явлению Христа народу»? Скрывалась ли причина его в недостатках самой картины, почему-либо производившей отталкивающее впечатление на зрителя, или же искать ее следует скорее в публике: в неспособности ее понять, в неподготовленности ее оценить такое серьезное произведение искусства, как «Явление Христа народу», или же, наоборот, в ее несочувствии направлению Иванова, в новых ее взглядах на задачи искусства, которых не подозревал у нее художник? Были причины в картине, были они и в публике. Нельзя не признать, что картина при всех великих своих достоинствах страдала отсутствием привлекательности, которой требует и вправе требовать публика от произведения искусства. Не претендуя на право голоса в оценке отдельных неподражаемых ее красот, понятных только специалистам, последняя могла, однако, произнести безошибочное суждение об общем впечатлении,

производимом «Явлением Христа народу», и в этом отношении чувствовала себя неудовлетворенной. Кроме того, не таково было общее настроение публики в данный момент, чтобы она могла глубоко заинтересоваться картиной Иванова, полюбить ее. Сюжет картины, вложенная в нее идея не совпадали со вкусами тогдашнего общества, требовавшего от искусства иных сюжетов, иного содержания, более близких к современной действительности.

Так как нам придется теперь более подробно коснуться отрицательных сторон работы Иванова, то соблюдение перспективы требует, чтобы мы остановились предварительно на ее положительных качествах, которые гораздо существеннее и которых в ней несравненно больше, нежели отрицательных. В статье своей «Об Иванове» И. Н. Крамской дает краткое резюме всего того, что внес нового в искусство Иванов. Мы приведем здесь этот отрывок, которым нам пришлось уже воспользоваться в начале нашего очерка.

> «В сочинение или композицию, – *говорит Крамской,* – он внес идею не произвола, а внутренней необходимости. То есть соображение о красоте линий отходило на последний план, а на первом месте стояло выражение мысли; красота же являлась сама собою, как следствие. В рисунок – чрезвычайное разнообразие, то есть индивидуальность не только лица, но и всей фигуры по анатомическому построению, и искание – какое анатомическое строение должно отвечать задуманному характеру. В живопись – совершенно натуральное освещение всей картины сообразно месту и времени, а во внешний вид картины – необходимость эпохи… Прибавим к этому внесение национальности в создание типов и совершенно новый тип Христа, нигде не встречавшийся до Иванова… Реформаторская смелость первого почина Иванова изобразить всю сцену действительно на воздухе и действительно в пейзаже, – *говорит далее Крамской,* – должна быть подчеркнута…»
>
> «Все старые художники, – *продолжает он,* – даже великие, изображая событие на воздухе, преспокойно писали свои фигуры при комнатном освещении. Правда, в то время, когда Иванов начал писать свою картину, во Франции были уже первые художники, вышедшие на воздух; но они писали пейзажи, жанр и т. д. – вещи, которые уже и простой здравый смысл запрещает писать иначе…»

Все указанные качества встречались у Иванова не случайно, но проводились им строго последовательно, были возведены им в принцип, чего нельзя найти ни у одного из его предшественников.

Если мы обратимся теперь к отрицательным сторонам картины Иванова, то прежде всего бросится нам в глаза ее рыжий, пестрый, неприятный для глаза колорит, тем более вызывающий недоумение, что, как известно, в свое время художник много заботился о красках, находя, что они особенно нравятся русской публике, и тщательно изучал колористов XVI века. Как уже сказано выше, картина, кроме того, не была приведена к общему тону, что еще больше вредит общему впечатлению. Сразу неприятно пораженный странными белесоватыми красками, бросающимся в глаза преобладанием рыжего цвета всех оттенков, зритель, так много слышавший о картине, все еще ищет в ней привлекательной внешности – и не находит ее. В общем, исполнение страдает отсутствием легкости и виртуозности – этих непременных характеристик совершенного произведения искусства. Вся громадная масса труда и усилий, потраченная художником, не скрыта от зрителя, она вся тут, налицо, она бьет в глаза, поражает, вызывает удивление; но картина не вызывает восторга, не возносит; общее впечатление холодно, лишено цельности; внимание зрителя рассеивается, разбивается, невольно сосредоточиваясь с самого начала на частностях.

Немудрено, если у каждого рождается вопрос, был ли на самом деле у Иванова талант в смысле виртуозности, придающей привлекательную внешность произведению искусства? Вопрос этот ставился не раз и служил предметом многих споров. Люди, хорошо знакомые с остальными работами художника, не задумываясь отвечают на него: да, был несомненно. Многие этюды Иванова написаны с той виртуозностью, с тем жаром непосредственного творчества, отсутствием которых так страдает его знаменитая картина. Но стоит вспомнить, как доходил Иванов до изображения какого-нибудь типа, знакомого нам по картине, чтобы понять, куда уходил этот жар, эта бессознательная работа творческой фантазии, одна способная вознести зрителя, вызвать в душе его отголосок творческого порыва художника. Картине Иванова вредило не отсутствие у него таланта, а перевес над талантом анализирующего ума и, кроме того, его исключительное положение как художника, которому приходилось самому создавать для себя школу, благодаря чему каждая черта являлась результатом строгого обдумывания, а не механических бессознательных движений, как у художников, пользующихся уже готовой школой. На картине должны были сказаться все

трудности научного пути, избранного Ивановым, все невыгоды столь дорогого ему метода «сравнения и сличения этюдов», этой тяжелой, кропотливой работы, создавшей слишком узкие рамки для фантазии художника. Этюдов для каждой головы у Иванова очень много.

> «Каждый этюд есть, очевидно, и портрет действительно живого человека, – *пишет Крамской.* – Он похож и на того, который в картине, но в то же время в этюде только части годятся к выражению *задуманного* характера. Вот другой портрет другого человека, опять похожего. Все разные люди, и каждый чем-то напоминает последнюю редакцию. Несомненно, что каждая голова в картине по замыслу характера выше и глубже этюда, но в то же время слабее по живописи. Иванов был реалист самый последовательный и добросовестный: такого человека, какого ему было нужно, он не нашел, да и не мог бы найти никогда. Оставалось перенести в картину, так сказать, суммированный этюд, что никогда не заменит живую, действительную форму: нужно кое-что изменять, а изменять, не имея живой формы перед глазами, – значит сделать только намек, а не облечь в плоть и кровь несомненной действительности».

Явись Иванов в такую пору развития русской живописи, когда бы он мог найти готовые основы для своего творчества, он, без сомнения, одарил бы нас еще не одним созданием своей кисти, обворожительным по внешности, глубоким по содержанию, исполненным того огня, которым дышат его этюды; но на долю его выпал тяжелый, неблагодарный труд, черная работа, над которой надорвался талант художника. Все сказанное сознавал и сам Иванов в последний период своей жизни.

> «Картина моя, – *говорил он* — не есть последняя станция, за которую следует драться. Я за нее крепко стоял в свое время и выдерживал все бури, работал посреди их и сделал все, что требовала школа. Но школа – только основание нашему делу живописному, язык, которым мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства – его могущество приспособить к требованиям и времени, и настоящего положения России».

Каковы бы ни были, однако, недостатки, присущие картине Иванова, они составляют только одну из причин ее неуспеха;

другую, не менее существенную, следует искать в настроении нашего общества в то время, когда художник привез из-за моря свой давно обещанный подарок. Тридцать лет, прошедших со времени отъезда Иванова за границу, протекли для русского общества не бесследно. За эти годы оно во многих отношениях изменилось до неузнаваемости. Характерное до тех пор поклонение Западу, стремление к подражанию западным образцам сменились к этому времени живым интересом к русской действительности и стремлением к изучению ее во всех ее проявлениях. Такой перемене способствовали как наша литература, так и наука, так, наконец, и сама жизнь. За это время у нас возникла и развилась самостоятельная, самобытная литература, благодаря которой проникли в общество и утвердились в нем правильные взгляды на искусство, его средства и задачи. Развитие исторической науки приняло новое направление, главное внимание сосредоточилось тут на вопросах внутренней жизни страны. Споры западников и славянофилов долго приковывали к себе внимание общества и указали ему новые идеалы. В последнее время сама жизнь немало содействовала перевоспитанию его. Над Россией разразилась Крымская война, трагическая развязка которой повлекла за собой подъем национального духа; назревали реформы нового царствования; словом, Россия встрепенулась, оживилась и готовилась вступить в свою эпоху возрождения, в эпоху шестидесятых годов. Кипевшая ключом домашняя жизнь, русская действительность поглощала собою внимание и симпатии нашего общества, уже воспитанного в этом направлении литературой сороковых годов. Нет надобности говорить об успехах за это время нашей литературы, которые известны каждому. В конце 1828 года, за несколько месяцев до отъезда Иванова за границу, появилась в «Вестнике Европы» наделавшая много шуму статья Надеждина «Литературные опасения за будущий год», в которой автор доказывал, что блестящая, по-видимому, литература нашего времени в сущности представляет очень мало утешительного, что лучшие наши поэты не выдерживают критики, потому что таланты их не развиты ни образованием, ни жизнью, так что сами они не знают, что и зачем, и почему они пишут. К приезду Иванова на родину в 1858 году картина совершенно изменилась. С тех пор как написана была первая статья Надеждина, русская публика познакомилась с последними произведениями Пушкина, как изданными при жизни, так и посмертными; в отсутствие Иванова началась и закончилась литературная деятельность Гоголя, явился Кольцов, начал и кончил Лермонтов, выступили на литературное поприще Герцен

со своим романом «Кто виноват?», Достоевский, Тургенев, Гончаров, Григорович. Словом, произошел в нашей литературе тот коренной переворот, который, как известно, завершился развитием в ней самобытности взамен прежней подражательности и к тому же полным расцветом так называемой натуральной школы, сменившей прежний романтизм. Параллельно с развитием литературы шло и развитие литературной критики. «Отечественные записки» вместе со своими предшественниками, «Телескопом» Надеждина, «Современником» Пушкина и «Московским наблюдателем», способствовали насаждению в публике здравых литературных понятий. От Надеждина русская публика впервые узнала, что идея есть зерно, из которого вырастает художественное произведение, есть душа, его оживляющая; что красота формы состоит в *соответствии ее с идеей;* что назначение литературы – быть не праздной игрой личной фантазии поэта, а выразительницей народного самосознания и одной из могущественных сил, двигающих народ по пути исторического развития. Но «Телескоп» Надеждина был мало знаком широкой публике. С нею впервые заговаривают о прекрасном, об идее, о действительности в поэзии и других совершенно новых для нее вещах широко распространенные «Отечественные записки». Душа этого журнала, Белинский объясняет русской публике великое значение Гоголя, к поэзии которого уже не подходит старое определение искусства как украшенной природы. Белинский учит, что «литература есть народное сознание, выражение внутренних духовных интересов общества», что без живого, кровного сочувствия к современному миру нельзя быть в наше время замечательным поэтом, что «сближение с жизнью и действительностью есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы», что «вообще характер нового искусства – перевес важности содержания над важностью формы, тогда как характер древнего искусства – равновесие содержания и формы». Припомним, что последнее положение Белинского было одним из тех «новых слов», которые собирался сказать Иванов своей картиной. Вслед за Белинским блестящим, ярким метеором промелькнул Валериан Майков, смело и громогласно проповедовавший, что новейшая эстетика не видит в действительности ничего пошлого, точно так же, как химия не находит ничего гадкого в материи.

Проникнув в общество и утвердившись в нем, новые идеи, ставшие аксиомами в области литературы, не могли, само собой разумеется, не оказать влияния и на направление нашей живописи. Взгляды, высказываемые нашими литературными

критиками, мало-помалу стали достоянием и наших художников-живописцев. Однако процесс этот совершался медленно, и влияние новых идей не скоро стало заметно в русской живописи. Еще в 1848 году Белинский писал:

> «Отнимать у искусства право служить общественным интересам – значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев. Это значит даже убивать его, чему доказательством может служить жалкое положение живописи нашего времени. Как будто не замечая кипящей вокруг него жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное, это искусство ищет вдохновения в отжившем прошедшем, берет оттуда готовые идеалы, к которым люди давно уже охладели, которые никого уже не интересуют, не греют, ни в ком не пробуждают живого сочувствия».

Между написанием этих строк и приездом в Россию Иванова прошло десять лет, в течение которых живопись наша далеко шагнула вперед в направлении, указанном ей великим критиком, и в 1858 году суждение его о ней не могло бы быть так беспощадно.

Первым из русских живописцев, содействовавшим развитию в наших художниках стремления к самостоятельности, был знаменитый Карл Брюллов. Под его влиянием художники стали помышлять о новых, оригинальных и самостоятельных проявлениях своей творческой фантазии, вносить в свои произведения долю жизненной правды, оставили подражание чужеземному искусству и бездушное копирование западных образцов. Хотя Карл Брюллов и не основал прочной школы и многочисленные последователи его в погоне за эффектами впали в маньеризм и аффектацию, тем не менее им положено было уже начало тому движению, которое вызвало к жизни натуральную школу живописи. Вдохновляемый Крымской войной первый русский жанрист Венецианов явился со своими историческими карикатурами, комментируя их смелым в то время девизом: «Как видел, так и изображал, а не мудрил перед натурой». За ним выступили Трутовский со своими дышащими правдой сценами из малорусской жизни, Якоби, первый из наших художников, затронувший больные места русской действительности. Но еще шире раздвинулся круг наблюдений наших жанристов с появлением П. А. Федотова, в своих полных жизни и движения сценах изображавшего смешные стороны русской жизни и быстро

сделавшегося любимцем нашей публики. Нет сомнения, что переворот в русской живописи, задуманный Ивановым тридцать лет тому назад, должен был привести в конце концов к тем же выводам, к которым пришли, помимо Иванова, другие наши художники. Но в то время как Иванов работал особняком, вдали от родины, и путем долгого и тяжелого труда только теперь стал постепенно приходить к убеждению, что наша живопись должна заняться русской действительностью, этот переворот благодаря дружным усилиям науки, литературы и самой жизни не только успел стать совершившимся фактом, но и оставил далеко позади те задачи, которые наметил Иванов. «Новое слово» его перестало быть *новым.* Явись он десятью годами раньше, в то время, когда Белинский вершил свой строгий суд над направлением нашей живописи, он был бы принят как новатор; теперь же, в 1858 году, было уже поздно. В этом-то и заключался весь трагизм его положения: тридцатилетний труд не привел к ожидаемым результатам, «убил» картину Иванова главным образом непонятный, несимпатичный ему жанр, о котором он так нелестно отзывался, будучи еще за границей, о котором писал теперь брату: «Как жаль, что существует жанр у нас и признан Академией наравне с исторической живописью!»

Но как ни скорбел Иванов о новом направлении нашей живописи, он не менее живо интересовался всем, что было сделано в этой области в его отсутствие. Он осмотрел Исаакиевский собор. Более других нравился ему еще Бруни. Сравнивая живопись Исаакия с той, которой была украшена домовая церковь великой княгини Марии Николаевны, он нашел в последней более силы и характера, но и она мало удовлетворяла его. «Распятие» К. П. Брюллова очаровало его своей техникой, но он остался недоволен небрежным отношением художника к характеру композиции. Более же всего интересовали Иванова молодые художники; он мечтал поделиться с ними своим долголетним опытом, стать их руководителем.

> «Мы, художники, – *говорил он,* – получаем недостаточное общее образование; это связывает нам руки. Сколько сил у меня достанет, буду стараться, чтобы молодое поколение было избавлено от недостатка, от которого мне пришлось избавляться так поздно». «У нас, в России, находится много людей с прекрасными талантами к живописи. Но великих живописцев не выходит из них потому, что они не получают никакого образования. Владеть кистью – этого еще очень мало для того, чтобы быть живописцем. Живописцу надобно быть

вполне образованным человеком. Если я получу какое-нибудь влияние на искусство в России, я прежде всего буду хлопотать об устройстве такой школы живописи, где молодые люди, готовящиеся быть художниками, получали бы основательное общее образование. Руководителем в живописи молодых художников я желал бы быть. В среде их могло бы развиться новое направление искусства. Я уже стар, а на развитие искусства, удовлетворяющего требованиям новой жизни, нужны десятки лет. Мне хотелось бы положить хотя начало этому делу. Буду трудиться, мало-помалу научусь яснее понимать условия нового искусства, а потом выйдут из нового поколения люди, которые совершат начатое мною».

Наряду с желанием быть руководителем молодежи у Иванова является порою сомнение, так ли он понимает задачи нового искусства. Проведя тридцать лет в непрерывном труде, пользуясь всяким удобным случаем, чтобы пополнить свое образование, Иванов все еще считал себя недостаточно готовым к тому делу, которому собирался посвятить остаток дней своих.

«Новое время, – *говорит он,* – требует нового искусства. Идея нового искусства сообразно с современными понятиями и потребностями еще не вполне прояснилась во мне. Я должен еще долго и неусыпно трудиться над развитием своих понятий; не раньше как через три-четыре года я сам отчетливо пойму, что и как я должен делать; я должен разработать свои понятия и должен определить их; раньше той поры, когда определится во мне идея современного искусства, я не могу производить новые картины. До той поры я должен работать не над изображением своих идей на полотне, а над собственным образованием».

Еще будучи в Италии, Иванов много думал о средствах поднять искусство на родине; он мечтал об устройстве в России публичных картинных галерей, национального музея. Он живо интересовался недавно устроенным тогда московским рисовальным классом, в пользу которого пожертвовал картины покойного отца и свои рисунки, сделанные в Академии.

Постоянно стремясь проверять свои взгляды мнениями людей науки, Иванов старался сблизиться с известными петербургскими учеными и посетить тех из них, беседа с которыми обещала ему много нового. Но в разговорах с ними он продолжал держаться

своей старой привычки – гораздо более слушать, нежели говорить. Между прочим, он побывал в Императорской публичной библиотеке, где с нетерпением ожидали его В. В. Стасов и помощник его, Горностаев. Долго беседовал с ними художник об искусстве, о старейших изображениях Христа, прося показать ему все имеющееся по этому вопросу в библиотеке. В.В. Стасов показал все, что только могло интересовать художника, и был поражен глубокими знаниями Иванова по части истории искусства.

Не одна живопись занимала Иванова, но все русское было близко и дорого ему, начиная с русской речи, о которой он говорил: «Это для меня музыка», и кончая русской музыкой, с которой он жаждал ознакомиться. К сожалению, ему ничего не пришлось услышать из сочинений русских композиторов, так как в то время наступил уже летний сезон. Зато удалось ему видеть на сцене «Ревизора», которого он часто слышал в чтении самого автора. Иванов был в восхищении от «Ревизора» и все время хохотал, как ребенок; только в конце призадумался он и совсем переменил тон: «Ведь как вдумаешься, то надо больше плакать, чем смеяться», – решил он, негодуя на свой невольный, искренний смех.

Вскоре по приезде Иванова в Петербург должно было состояться освящение Исаакиевского собора, куда, понятно, собирался и художник. Тут произошел с ним забавный случай, о котором он писал потом брату. Иванов обратился к председателю комиссии по построению храма, графу Гурьеву, с просьбой дать ему билет. Так как его представил Монферран, то граф принял его почему-то за француза. «Est-ce que vous êtes français, monsieur?», – вежливо спросил он Иванова. «Non, monsieur, je suis russe». «Как, русский! – воскликнул начальник комиссии. – Я никак не могу вас в этом костюме и с бородой допустить к послезавтрашней церемонии. Француза – дело другое, но русского – никак». Иванов отвечал, что только что был представлен государю императору, который, обласкав его, ничего об этом не заметил. Этот довод Иванова, нисколько не убедив старого графа, только еще более рассердил его.

Однако Иванову все же удалось достать билет у другого лица, и он присутствовал на освящении храма в том же костюме и с бородой, к великому неудовольствию графа Гурьева.

Между тем, время уходило, и прошло уже более шести недель со дня приезда Иванова в Петербург, более шести недель томительной неизвестности и тревожного ожидания. До сих пор художник не знал еще, что решено насчет его картины и какое готовят ему вознаграждение за более чем двадцатилетний труд

его. Носились слухи, что по всей вероятности картина будет приобретена, так как она понравилась государю; поговаривали, что художнику дадут за нее тридцать тысяч, говорили, с другой стороны, что ему будет назначена пожизненная пенсия, что Академия назначит его профессором, чего более всего боялся Иванов… Наконец ему ведено было явиться к президенту Академии, великой княгине Марии Николаевне, которая сообщила ему, что картина будет приобретена на следующих условиях: десять тысяч единовременно и две тысячи рублей ежегодной пенсии. Встревоженный и возбужденный ехал Иванов на пароходе из Петергофа; печальный и озабоченный вернулся он домой. Вечером пришел навестить его К. Д. Кавелин. Обыкновенно беседа с Кавелиным доставляла большое удовольствие Иванову, который очень любил его, но в этот вечер разговор не вязался. Иванов не мог подавить своего беспокойства, не мог справиться с овладевшей им тревогой. Вскоре он почувствовал себя дурно, упал, и с ним начались судороги; появились все симптомы холеры. Окружавшие его друзья не представляли себе, насколько опасны эти припадки, и ожидали, что больному скоро станет легче: несколько дней тому назад, после первой поездки к Марии Николаевне, у Иванова были те же приступы, и он легко от них оправился; друзья его надеялись, что и теперь будет то же. Но собравшиеся к полуночи доктора тут же объявили положение больного безнадежным. Через три дня, 3 июля 1858 года, Иванова не стало.

Сочувствие публики было громадно. Трагическая смерть, завершившая трагическую судьбу художника, не могла не поразить всякого, кто интересовался искусством. Об Иванове заговорили все наши газеты. Явилось несколько некрологов и личных воспоминаний. Одна из лучших статей помещена была спустя некоторое время в «Современнике»; в ней автор, лично знакомый с художником, объяснял, почему Иванова при жизни так же не оценили, как и Пушкина, и приводил отрывки из своей беседы с ним, дававшие ясное представление о взглядах Иванова на искусство. Самое существенное из этой беседы уже приведено нами раньше.

5 июля в домовой церкви Академии художеств толпилась многочисленная публика, пришедшая отдать последний долг великому художнику, некогда произнесшему гордые слова: «Сего труда ни один человек, кроме меня, кончить не может», и действительно кончившему свой труд, но вместе с ним и жизнь свою. Члены Академии, молодые художники, литераторы, учащееся юношество, лица разных званий и сословий наполняли церковь. Отрадно было видеть эту торжественно-молчаливую,

сосредоточенно-печальную толпу людей, большей частью совершенно чужих для художника, не видавших его при жизни, но видевших его великое произведение и полюбивших в нем человека, отдавшего свою жизнь на служение родному искусству. Все эти люди чувствовали, что Россия лишилась одного из лучших и достойнейших сынов своих. Умерший на руках нескольких друзей художник очутился после смерти среди огромной семьи: все стоявшие у гроба чувствовали себя его родными и плакали о нем братскими слезами. Зелень и цветы украшали гроб: лавровый венок – эмблема земной славы – лежал на пальмах – эмблеме страдания, окруженный цветами дружбы, усладившей последние минуты жизни художника. Когда кончилась божественная литургия и произнесено было надгробное слово, двери в академические залы отворились. Старшие члены Академии, молодые художники и несколько человек из публики понесли гроб на руках; за ними потянулась по залам до парадного входа молчаливая толпа, готовая заменить носильщиков… Внизу ждали погребальные дроги, но молодежь объявила, что понесет дорогую ношу до могилы, и, несмотря на нестерпимый жар и на очень значительное расстояние от Академии художеств до Девичьего монастыря, молодые люди донесли гроб на руках.

Когда смолкли звуки последней молитвы и священники удалились, толпа все еще неподвижно стояла над разверстой могилой, точно не хотела еще расстаться с нею. Тогда среди водворившейся глубокой тишины выступил вперед молодой человек и произнес прощальное слово; за ним – другой. Много упреков пришлось выслушать впоследствии молодым ораторам, их обвиняли в непочтительности к старшим, которым они должны были предоставить слово, в отсутствии чувства меры. Быть может, все эти упреки были вполне основательны, быть может, речи молодых почитателей Иванова и грешили всеми указанными недостатками, но все же не нужно забывать, что это были речи, вырвавшиеся из глубины полных симпатии молодых сердец, слишком горячие, чтобы быть вполне обдуманными, слишком искренние, глубоко прочувствованные, слишком проникнутые глубоким трагизмом минуты, чтобы в достаточной степени соблюсти чувство меры… «Первые, у кого горе отозвалось особенно больно, – говорит Крамской, сам сильно потрясенный смертью Иванова, – были молодые сердца и горячие головы студентов». Кто знал любовь Иванова к молодежи, согласится, что именно ей и следовало говорить на его могиле; и если бы художник мог слышать раздающиеся над ним молодые взволнованные голоса, он помирился бы со многими из

перенесенных страданий и из глубины своей холодной могилы послал бы горячее спасибо своим юным, чистым сердцем друзьям. Когда умолк второй оратор, вышел из толпы еще третий юноша и прочел стихотворение, написанное князем Вяземским за два дня до смерти художника, который умер, не узнав о его существовании. Этим стихотворением мы закончим наш очерк.

Александру Андреевичу Иванову
Я видел древний Иордан.
Святой любви и страха полный,
В его евангельские волны,
Купель крещенья христиан,
Я погружался троекратно,
Молясь, чтоб и душа моя
От язв и пятен бытия
Волной омылась благодатно.
От оных дум, от оных дней,
Среди житейских попечений,
Как мало свежих впечатлений
Осталось на душе моей!
Они поблекли под соблазном
И едким холодом сует:
Во мне паломника уж нет,
Во мне, давно сосуде праздном.
Краснею, глядя на тебя,
Поэт и труженик-художник,
Отвергнув льстивых муз треножник
И крест единый возлюбя,
Святой земли жилец заочной,
Ее душой ты угадал,
Ее для нас завоевал
Своею кистью полномочной.
И что тебе народный суд?
В наш век блестящих скороспелок,
Промышленных и всяких сделок
Как добросовестен твой труд!
В одно созданье мысль и чувство,
Всю жизнь сосредоточил ты;
Поклонник чистой красоты,
Ты свято веровал в искусство.
В избытке задушевных сил,
Как схимник, жаждущий спасенья,
Свой дух постом уединения
Ты отрезвил, ты окрылил.

В искусстве строго одиноком
Ты прожил долгие года,
И то прозрел, что никогда
Не увидать телесным оком.
Священной книги чудеса
Тебе явились без покрова,
И над твоей главою снова
Разверзлись в славе небеса.
Глас вопиющего в пустыне
Ты слышал, ты уразумел —
И ты сей день запечатлел
С своей душой в своей картине.
Спокойно лоно светлых вод;
На берегу реки – Предтеча:
Из мест окрестных, издалече
К нему стекается народ;
Он растворяет упованью
Слепцов владеющую грудь;
Уготовляя Божий путь,
Народ зовет он к покаянью.
А там спускается с вершин
Неведомый, смиренный странник:
«Грядет он, Господа избранник,
Грядет на жатву Божий Сын,
В руке лопата: придет время,
Он отребит свое гумно,
Сберег пшеничное зерно
И в пламя бросит злое семя.
Сильней и впереди меня
Тот, кто идет вослед за мною:
Ему – припав к ногам – не стою
Я развязать с ноги ремня.
Рожденья суетного мира,
Покайтесь: близок суд. Беда
Древам, растущим без плода:
При корне их лежит секира».
Так говорил перед толпой,
В недоуменье ждавшей чуда,
Покрытый кожею верблюда
Посланник Божий, муж святой.
В картине, полной откровенья,
Все это передал ты нам,
Как будто от Предтечи сам
Ты принял таинство крещенья.

Источники

1. *Михаил Боткин.* Александр Андреевич Иванов, его жизнь и переписка. 1806—1858.

2. *В. В. Стасов.* Александр Андреевич Иванов. Биографический очерк. «Вестник Европы». 1880, кн. I.

3. *В. В. Стасов.* Двадцать пять лет русского искусства. «Вестник Европы». 1882, кн. 11.

4. *И. Н. Крамской.* Об Иванове. Статья, помещенная в сборнике, изданном А. Сувориным: Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. СПб., 1888.

5. *Я. В. Анненков.* Замечательное десятилетие. «Вестник Европы». 1880, кн. 2, 3.

6. *Булгаков.* Наши живописцы исторические и бытовые. «Новь». 1885, т. 3, № 9.

7. *Н. Г. Чернышевский.* Очерки Гоголевского периода русской литературы. «Современник». 1855—1856.

8. Фельетон. «Санкт-Петербургские ведомости». 1858, №№ 145, 146, 152.

9. *А. Эвалъд.* Иисус на картине Иванова. «Московские ведомости». №№ 130,

notes

Примечания

1

«Иисус с Магдалиной» и копия с «Сотворения человека»

жанровые картины (*фр.*)

человек очень эксцентричный, артист и т. д. (*фр.*)